The Journal
of
The Music Academy
Madras.

A QUARTERLY
DEVOTED TO THE ADVANCEMENT OF THE SCIENCE AND ART OF MUSIC.

Vol. II.] 1931 [No. 3.

THE JOURNAL COMMITTEE.

Editor.

MR. T. V. SUBBA ROW, B.A., B.L.

Editorial Committee.

VIDWAN TIGER VARADACHARIAR.
MR. M. S. RAMASWAMY AIYAR.
,, P. S. SUNDARAM AIYAR.
PANDIT S. SUBRAMANYA SASTRI.
MR. T. L. VENKATARAMA AIYAR, B.A., B.L.

Manager.

,, K. S. VISWANATHA SASTRI, B.A., B.L.

Published by

THE MUSIC ACADEMY, MADRAS.

323, Thambu Chetty St., G. T. Madras.

Annual Subscription :—Inland : Rs. 4 ; Foreign : 8 shs.

Single Copy Re: 1-4-0 ; Post paid.

NOTICE.

All editorial correspondence should be addressed to the Editor.

All business correspondence should be addressed to the Manager.

Articles on musical subjects are accepted for publication on the understanding that they are contributed solely to the Journal of the Music Academy.

All manuscripts should be legibly written or preferably type-written (double spaced—on only one side of the paper) and should be signed by the writer (giving his address in full).

All articles and communications intended for publication should reach the office at least one month before the date of publication (ordinarily the 15th of the 1st month in each quarter).

The editor or the Academy is not responsible for the views expressed by individual contributors.

All advertisements intended for publication should reach the office not later than the 1st of the first month of each quarter.

All moneys and cheques due to and intended for the Journal should be sent to the Manager at No. 323, Thambu Chetty Street, G. T. Madras.

ADVERTISEMENT CHARGES.

	Per issue. Full page.	Half page.
COVER PAGES:		
Back (outside)	Rs. 25	
Front (inside)	... „ 20	Rs. 11
Back (Do)	... „ 20	„ 11
INSIDE PAGES:		
1st page (after cover)	... „ 18	„ 10
Other pages (each)	... „ 16	„ 9

Preference will be given to advertisers of musical instruments and books and other artistic wares.

Special positions and special rates on application.

5% discount for cash with order.

Vol. II. 1931 No. 3.

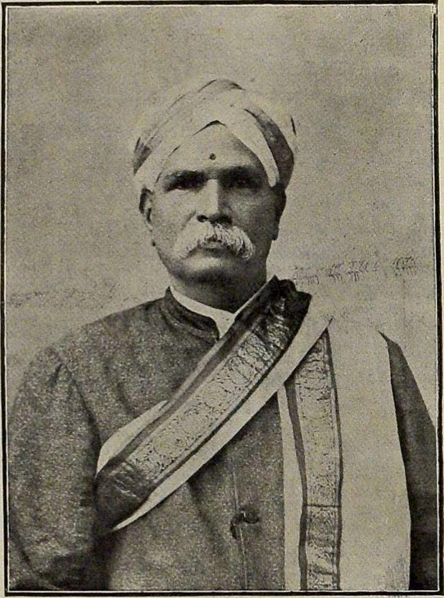
Contents.

	PAGE
THE LATE GANA VISARADA BIDARAM KRISHNAPPA OF MYSORE. ...	141
MAN AND MUSIC—By Sir S. Radhakrishnan, Vice-Chancellor, The Andhra University. ...	142
PANDIT VISHNU DIGAMBAR (*A Life Sketch*)—By R.S.M. ...	144
CARNATIC MUSIC—A HISTORICAL STUDY (*Tamil*)—By Mr. P. S. Sundaram Aiyar, Tanjore. ...	147
RAGA LAKSHANA (*Tamil*)—By Mr. P. S. Sundaram Aiyar, Tanjore. ...	153
MUSIC—ITS GREATNESS (*Tamil*)—By Mr. S. Venkatarama Iyer. ...	160
SANGITA SUDHA (*Sanskrit* continued from page 112) of Raghunatha Naick of Tanjore. ...	163
The Music Conference, 1930—A SUMMARY OF THE PROCEEDINGS. ...	173
Extracts from Periodicals. ...	175
THE MUSIC PROFESSION TO-DAY AND TO-MORROW. ...	
WHAT IS A PROFESSION? ...	180
Notes and Comments. ...	182
Reviews. ...	186
Obituary. ...	188
Books Received. ...	188
Journals Received. ...	188
The Academy's Concerts. ...	188

LIST OF PORTRAITS.

THE LATE GANA VISARADA BIDARAM KRISHNAPPA OF MYSORE. *Frontispiece*

PROF. VENKATASWAMY NAIDU, VIOLIN PROFESSOR, MAHARAJAH'S COLLEGE OF MUSIC, VIZIANAGARAM *Facing page* ... 185



THE LATE
GANA VISARADA BIDARAM KRISHNAPPA
OF MYSORE.

The Journal
of
The Music Academy Madras

A QUARTERLY
DEVOTED TO THE ADVANCEMENT OF THE SCIENCE AND ART OF MUSIC.

VOL. II] 1931 [NO. 3.

THE LATE
GANA VISARADA BIDARAM KRISHNAPPA
OF MYSORE.

The passing away of Ganavisarada Bidaram Krishnappa at 7 P. M. on the 30th of July 1931, removes from our midst one of the most outstanding personalities in the field of South Indian Music. He was born in the year 1866. His father, Visvanatha Iyah was a Konkhan Brahmin, who came from Udupi and settled in Mysore, in company with a band of actors who were famous for their Dasavatara Nataka. It is probable that the family name of Bidara was derived from the circumstance of the change of home of the actors and their company.

Early in life Krishnappa came under the influence of Tammanna Subbanna Dasa whom he accompanied in the Hari Kirtana performances. Later he made a systematic study of music under the famous musician Giribhatta Tammayya Sastrulu and Sangita Vidwan Subbaraya Garu. He was for some time an enthusiastic member of the Palace Dramatic Company. Again, he sat at the feet of another great musician Karagiri Raya and improved and enriched his stock of knowledge. He was soon made a palace Vidwan and earned the title of "Ganavisarada." He was the recipient of numerous medals and other marks of distinction. He helped Rachappa in the endeavour to make the Chamundesvari Dramatic Company realize a high standard of histrionic art. Towards the close of his life he laboured hard and succeeded in erecting "Sita Rama Mandir," for which, in addition to public subscription, he endowed all his private earnings. He has thus left behind him an enduring monument of his zeal for music, no less than his devotion to Sri Rama.

As a vocalist his rank is high. His stately appearance, his winning manners, his mellifluous voice, his mastery over the intricacies of the science and art and his exuberant fancy contributed not a little to the success and popularity of his performances. Of him it must be said, as it can be said of few others, that he did full justice to the *sahitya* of the pieces he sang and was fully conscious of their import. He was an authority on the proper rendering of Devarnamas and *kirtanas*

of Sadasiva Rao. In his later life he appears to have tried his hand at composing.

His loss will be particularly felt by the Music Academy, Madras, with which he was ever ready to co-operate on all occasions. He was an ardent member of its Advisory Board of Experts. He was present at its conferences gave performances and what is more, took part in the discussions. He was a good man and a great musician. The world of music has lost a notable savant and the Academy a staunch supporter.

MAN AND MUSIC

By Sir S. Radhakrishnan*

Vice-Chancellor, The Andhra University.

We are accustomed in our country to giving addresses and making valuable presents to Government officials, landed aristocrats, and latterly to political leaders. We have not often thought of honouring persons like Mr. Venkataswami Naidu, whose contributions to the sweetness of life cannot be too obvious or obtrusive, because we are often guided by a false sense of values, which is due to a lack of humour. Humour is sweet because it is based on the serene acceptance of life as a great good gift, keeps the soul safe and selfless, does not allow the ego to decry and defy the Universe, and is the brother of sympathy. Life is an unfolding series of secrets and a clue to them is in the divine art of music. A kind of spiritual solitude, spiritual loneliness, self-centredness, egoism, egocentricity, has made us, in an introspective mood, think that those who make us feel that we are powerful, those who produce wealth, etc., belong to the aristocratic class and are the leaders of the community. Doctors, lawyers, aristocrats, landed proprietors and persons of that type, have been given entrance into the close preserve of social aristocracy. But musicians of repute who are embodiments of the sublime recklessness of the spirit in its revolt against the drudgery of the work-a-day world, and the manifestations of a creative genius that makes a world of sticks and stones into a sublime house of real life, are not given a proper place in that social aristocracy. The soul is always peering through its dark pane for the light of life. It is never at ease in an evil disharmony and malignant discord. It is all through its strange voyagings seeking for inner rest and poise and balance and appeasement. The law of the soul is that it must eat and drink to live and in some form or other, it is always hungry for the bread and water of life. We dare not disclose to others the thirst and the hunger of the soul. It is one that we hide from ourselves as well as from those we love. But we all are aware of it in the depths of our being. The reality is far below the surface of our life. The grace of music is the renewal and revival of that submerged reality which stirs in us even when we appear spiritually dead. It is like a new leaf on a dead branch, a new blossom on a dead tree. This new life rising in the soul makes us a part of the insoluble mystery of the universe and at one with Eternal Life. Great exponents of the Divine Art of Music are thus the real aristocrats of Nature, before whom the artificial aristocrats of convention

* From an address delivered on the occasion of the presentation made to Prof. Venkataswamy Naidu of Vizianagaram (the well-known Violinist), on the 5th September 31.

pale into insignificance. It therefore gives me great pleasure to realise that the citizens of Vizagapatam have a proper sense of values which makes them place first things first.

Real Values of Life.

It is quite true that we are having at the present time an enormously rapid stride in our march for freedom. The politics of our country are now in a witch's cauldron wherefrom will emerge a fresh and new charter of our liberties. We are now greatly interested in altering the existing constitution in a way that would give us complete political freedom and establish the principle of self-determination. I ask the question, "If we are completely free to-morrow, how are we going to express our freedom? In what way are we going to embody our new sense of freedom? Are we to copy down the rush, the swing, and the sweep of busy life, resulting from the activities of what is called modern civilisation, or are we to appreciate the true significance of the real values of life and establish an order of things that would make this world a veritable Heaven for all men to live in?" The Upanishads tell us what the essence of life is and what the value of civilisation is. "The play of life, satisfaction of the mind, fullness of peace, life abundant and eternal—they are the central values of life; they are the supreme values." There is so much attention now paid to building up an adequate political machinery, and constructing an economic prosperity for this land. That is of course necessary. But when once we gain our freedom, are we going to subject ourselves to the forces of civilisation which are now invading this land? Are we going to regard man as an animal, of course a keen-minded animal with the development of whose mind and body only we are concerned, while the soul is something deeper a stranger to us, starving to virtual death? When we regard the soul as an essential entity in man, should not we have a proper nourishment to it in the course of our education? Our present system of education is intended for the training of our bodies and minds. Should not our education touch that something which is vital and deeper in our being, that which is called the soul in man, which is other than the mere logical mind? History, science and criticism are of course very necessary, but our system of education should necessarily contain something that should vibrate in the soul. Plato said, "Gymnastics for the body and Music for the soul."

Local Bodies and Music.

Music is ingrained in our very religion. We make our very Gods sing. We have no Saraswati without her Veena, no Krishna without his Venu and no Siva without his drum. But we have never heard of a violin in our ancient lore. It appears to have been imported. Yet it now ranks among the other celebrated instruments of music. Music had been thriving under the patronage of Princes and the most oustanding exponents of music could be found only thereunder. The science of music was greatly expounded in the South under the patronage of the Tanjore Princes. To-day we find in Mysore a Prince who takes a deep and personal interest in the science of Music. It is therefore not unnatural that we find Prof. Venkataswami Naidu attached to the palace at Vizianagaram. Now that leadership is steadily passing into the hands of the people, I am glad to find that municipalities, like the one of Vizagapatam, consider it essential to popularise the art of Music. I have always felt that it is not much of real use carrying on an intensive propaganda urging people to give up drugs and drink. Should not we consider it necessary to give those fallen folk some other substitute? And what else can we give them more enjoyable than soul-stirring music. Every one of us stands in need

of some kind of hobby. We come home from our offices at the end of the day tired, and require something to renew our vitality. Everyone knows that exhibitions of temperament are often only a good excuse for temper. Sometimes it is superabundant vitality which is unable to find sufficient outlet in art and whose overflow is for the most part misdirected and wasted for want of other equally absorbing interest. This is where our hobby should come in. The surplus energy, instead of being used for displays of (so-called) temperaments, could be devoted to creating an atmosphere of happiness for humanity. Some of us engage in gardening, photography, painting and music which have all an organic connection with one other.

Music is a fine art and it is impossible to put music into an unmusical back-ground. How many of us, who have expounded the science of music in this country, know that it is only against a back-ground of beauty that we find music vital to the soul of man? In European countries the State itself organises musical performances. In 1926 when in Paris, I attended an opera as a State guest, and then saw what State interest in music is. Here I have seen exponents of music who could not have a proper appreciation of a home where music could be put in. It should also be borne in mind that, what should be in the green room should not be transferred to the stage, because the stage is something quite different from the green room. It is no use trying to bring a home on to the platform. I am glad to find that our guest of to day is one who has a sense of the propriety of things and considers that music belongs to the home which is in itself a beauty. On behalf of the citizens of Vizagapatam and as an expression of our sincere admiration of his talents and affection for his character, I present him with this violin and diamond ring, which have been put into my hands.

PANDIT VISHNU DIGAMBAR.

(A Life-Sketch)

By R. S. M.

The organisers of the Teachers' College of Music that is to be soon started under the auspices of the Music Academy, Madras, *do* stand in need of an encouraging, and even inspiring example to follow in their new enterprise. Hence it was that I consented to comply with the request of the energetic Joint Secretary of the Academy, Mr. K. S. Viswanatha Sastri, B.A., B.L., to draw a life-sketch of Pandit Vishnu Digambar, and hold it for the said organisers to realise the truth of Longfellow's dictum—

> "Lives of great men all remind us
> We can make our lives sublime."

Now that a fresh Teachers' College is to rise on the horizon of Music, its organisers are naturally afraid that dark clouds may sooner or later hide the rising sun and prevent the music world from basking in its much-needed shine.

Under what circumstances, then, did Pandit Vishnu Digambar start his musical institutions in Lahore, Bombay and finally in Nasik? How did he manage to run them? What difficulties had he to encounter? How did he struggle with them and with what results? An answer to these questions, coupled with a few side-issues will, I trust, furnish the organisers of the new Teachers' College of Music, Madras, with a much-wanted lesson which, I dare say, they will make proper use of.

Pandit Vishnu Digambar was a Chitpavan Brahmin born in 1872 in the Kurundwad State of the Belgaum District of the Bombay Presidency. His father, Pandit Gopala Digambar, was a good musician and held in high esteem by the chief of the Kurundwad State. Our boy, Vishnu, was thus able to breathe from his very infancy, the musical atmosphere created by his father. Whether at school or outside, he attracted the attention of his elders, as well as of his comrades, more by his musical proclivities than by anything else. In one of the school boys' debates, which happened to be on, "Ear or Eye—Which is more important?", he took up the side of the ear and wound up his observation, "I would rather agree to lose my eyes, but surely, not my ears for the sake of music".

As if to test the veracity of his statement, God caused a certain fire-work, a display of which he attended, to seriously hurt his eyes and permanently incapacitate them from properly performing their function. But, be it said to his credit, the brave boy took this calamity with calm resignation and exclaimed: "Music will be all the more sweet to me."

Accordingly, his wise father sent him to Miraj, where he studied and practised music for a pretty long time, under Pandit Balakrishna Burva, to whom he was so much attached, that he had once a *fiery* bandying of words with another school-fellow, who had insulted the Guru and that from words he went even to blows. This childish quality seems to have so stuck to him, even in his advanced age, as to make him partly responsible for the regrettable scene created in the pandal of the All India Music Conference, Madras, 1927. But again, the same childish quality, when diverted to another direction, made him the great man that he really was.

That other direction was indeed the turning point in his life. One day, the authorities of the Miraj Cotton Mill Company organised a very grand feast and invited all the notable persons of the town. Even the children of all the local schools were invited along with their teachers. But Pandit Balakrishna Burva and his music-students alone were purposely left uninvited. The now-grown-up-lad, Vishnu Digambar, felt the insult to the quick and ran up to the manager of the Company and asked him, "What is the matter? Why didn't you invite my Guru for the feast?" The manager curtly replied, "I am a believer in Kautilya's dictum, 'Traders, artisans, beggars, buffoons, musicians, and other idlers, who are all thieves in effect, though not in name, shall be restrained from oppressing the country.' Further, music appears to be a degraded and disgraceful thing. Has it not identified itself with the slums of society, low minded women and ill-minded men? Hence I instinctively omitted to invite you and your Guru."

This reply was too much for a sensitive person of the type of Vishnu Digambar. When the gust of his passion passed away he thought over the matter, found a sort of justification in the manager's remarks but decided to throw his heart and soul throughout his life, into the arduous task of resuscitating the Music of India to its primtive glory and elevate the social rank of the musicians.

He then made an intensive preparation for his future work; and early in 1896, he started to fulfil his mission and realise his project with plenty of his Guru's blessings but with only Rs. 25 (borrowed) in his pocket. How a young man of twenty-four dared to plunge into this cold-hearted world with a mighty project in one pocket, and with only Rs. 25 of borrowed money in the other, may stagger any organiser of a similar institution. But the fact remains that the future prop-

rietor and manager of the well-known 'Gândharva Vidyâlaya,' Bombay, had the indomitable courage and the steadfastness of purpose, to push through his scheme even against odds.

Acting on the advice of a saint, Pandit Vishnu Digambar visited a number of places, in the Punjab, enlisted the sympathy of the bigwigs and the magnates of those places, settled in Lahore and established, in May 1901, a Music College with a band of devoted teachers who respected honest work and honor more than money and fashion and who therefore cared only to feed, but not fatten, themselves. The full course of studies of the Lahore Vidyalaya was of nine years and was divided as follows :—

Ist year : Balodaya Sangit. Bal Prakash Parts I to III.
IInd year : Sangit Balbodha Part I and Rag Pravesh Parts I & II.
IIIrd year : Sangit Balbodha Part II and Rag Pravesh Parts III and IV.
IVth year : Rag Pravesh Parts V, VI, VII, VIII, IX, X. Bhajanamritalahari.
Vth year : Rag Pravesh Parts XI, XII.
VIth year : All Rag Praveshas.
VIIth, VIIIth and IXth years: In these years special attention was to be paid to the theory of music and instructions were to be given as to how to train others.

To give the students of the Vidyalaya an opportunity of singing in public and of hearing scientific music, concerts were held in the Vidyalaya on every Saturday from 9 to 10-30 P. M. and on every Sunday from 9 to 10-30 A. M. The services of expert music students were placed at the disposal of the public for entertainment on payment of Rs. 100 to the Vidyalaya. A workshop was opened in the Vidyalaya, where repairs of musical instruments of all kinds were carefully executed. Indian musical instruments were also supplied to order at moderate prices. The Vidyalaya published two monthly magazines devoted to music one in Hindi and the other in Mahratti. Such, in outline, was the nature of the achievement made by Vishnu Digambar, though at the outset he had only Rs. 25 of borrowed money in his pocket.

Seven years hence, he changed the venue of his activity to Bombay, where he soon established, the well-known, 'Gandharva Maha Vidyalaya' and acquired for it a pucca building in Sandhurst Road. Our present Viceroy, Lord Willingdon, when he was the Governor of Bombay, opened the building of the Music College, congratulated Vishnu Digambar and wished the college long life and prosperity. Another Governor Sir George Lloyd also followed suit and expressed his admiration for the indefatigable work of Digambar. In one year the expenses rose up to Rs. 67,000 as against the income of Rs. 42,000. The principal had to raise a loan to adjust the budget, which loan, when allowed to swell, upset all his projects and forced him to wind up his business in Bombay and go to Nasik.

The Nasik School of Music is still going on and I had the pleasure of visiting it early in 1929 and found some of the songs taught there, not excluding Digambar's famous piece "Raghupati Raghava Rajaram !," radiating even outside the school and ringing on the banks of the Godavari.

Be the ups and downs of Digambar's attempt what they might, one grand revolution he did bring about, inasmuch as he raised the status of the musicians and enabled them to occupy their proper position in the front rank of society. His mission had been fulfilled and he left the world in August 1931. May his soul inspire the organisers of the Madras Teachers' College of Music !

*கர்ணாடக ஸங்கீதத்தின் சரித்திர ஆராய்ச்சி.

ம-ா-ா-ஸ்ரீ பி. எஸ். ஸுந்தரம் அய்யர்.

ஸம்ஸ்க்ருத பாஷையில் எழுதியுள்ள ஆதாரங்களிலிருந்து எனக்குக் கிடைத்த கர்ணாடக ஸங்கீத ஸம்பந்தமான விஷயங்களை இன்று தெரிவித்துக் கொள்ளுகிறேன். அந்த ஆதாரங்கள் மூன்று வகையாகும்.—ஒன்று, வேத ஸம்பந்தமானது. இரண்டு, இதர ஸங்கீத கிரந்தங்கள் ஸம்பந்தமானது. மூன்று, தேச சரித்திர ஸம்பந்தமானது.—ஆக மூன்றாம்.

வேதத்திலுள்ள ஸங்கீத விஷயங்களை முதலில் ஆராய்வோம். வேதத்தில் எந்த காரணத்தைக் கொண்டு ஸங்கீத விஷயம் புகுந்துகொண்டது என்பதை முதலில் சொல்வேன். ஸங்கீத சாஸ்திர விஷயங்கள் வேதகாலம், அதாவது அனாதி காலம், முதலாகவே பிரஸ்தாபிக்கப்பட்டு வந்திருக்கின்றன என்பதை நிரூபிக்க இடம் என்னவென்றால்—வேதம் இந்த உலகத்தில் மிக பிராசீனமான ஒரு நூல். அதில் காயகர்களும், அவர்களது லௌகிக கானமும், சில யாக அனுஷ்டானத்தில் ஸாங்கமாக இருப்பதாய்த்தெரிகிறது என்பதாம். வேதத்திற்குஸம்பந்தமான வேத அத்தியயன ஸ்வரங்களும், ஸாம கான ஸப்தஸ்வரங்களும், கானத்தில் உபயோகமாகும் ப்ரக்ருதி, விக்ருதி ஸ்வரங்களும் உபயோகத்தில் இருந்து வந்ததாய்த் தெரிகிறது.

வேதம் கர்மகாண்டம், ஞானகாண்டம் என இரண்டு பெரிய பாகங்களாலானது என்று சொன்னாலும், வேதம் அறியாதவர்கள் நினைக்குமாறு இரண்டு பாகங்களுக்கும் எல்லை கோலிக் குறிப்பிட்டிருக்கிறதாக பார்க்கமுடியாது. இது ஒரு பெரிய விஷயமாதலால் இதை விவரிக்காமல் மேல் பிரக்ருதமான விஷயத்தை சொல்லப் புகுவேன்.

கர்மகாண்டம் என்பதில்—அதாவது யக்ஞ யாக கிரியைகளைச் சொல்லும் பாகத்தில், வேத அத்தியயனம், ஸாமகானம், லௌகிககானம், இம்மூன்றையும் பற்றி யாகம்செய்யும்விதிகளைச் சொல்லும்போது ஏராளமாய்க் காண்கிறோம். உதாத்தம், அனுதாத்தம், ஸ்வரிதம், பிரசயம் என்னும் பேதம் முதல் முதலாகக் காணப்படுகிறது. ஆனாலும் ப்ராதிசாக்கியங்களில் இவைகளின் ஸ்தானத்தை நிர்ணயிக்கும்போது ஸாமகான பிரயோகத்தில் வரும் ஸப்தஸ்வரங்கள் மூலமாகவே நிர்ணயம் செய்கிறார்கள் என்பது தெரிந்த விஷயம்.

இனி வேதஸ்வரங்களை கானஸ்வரங்களோடு ஸமன்வயப்படுத்துவதற்கு ஏற்பட்டவேதாங்க கிரந்தங்களைப்பற்றி சில விஷயங்கள் விவரிக்கப்பட வேண்டியது அவசியமாகிறது. இந்த விஷயத்தில் ஸ்ரீ அய்யா சாஸ்திரிகள் இயற்றியதும், பல அரிய விஷயங்கள் அடங்கியதும், அருமையானதுமான ஸப்தஸ்வரஸிந்து என்ற நூலிலிருந்து பல ஸமாசாரங்களை எடுத்துரைப்பேன். அந்த நூலில் வேத அத்தியயனத்துக்கு உச்சாரண விதிகளாய் ஆதியில் ஏற்பட்ட 18 ஸ்வரசிக்ஷைகள் 18 ரிஷிகளால் எழுதப்பட்டிருக்கிறதாகக் காண்கிறோம். வேத ஸ்வர உச்சாரண விஷயங்களுக்கு அவர்கள் சொல்வதே முக்கிய ஆதாரம். பிறகு அவர்களைப் பின்பற்றி வேத சாகைகளின் அத்தியயனமுறையில் உள்ள சிற்சில பேதங்களைக்கண்டு பின் பின்வந்த ரிஷிகள் ஆறு பிராதிசாக்யங்களை எழுதியிருக்கிறார்கள் என்றும் சொல்லுகிறார். (இது ஸம்பந்தமாய் நாம் அறியவேண்டுவது ஒன்று—மேல்நாட்டு கீர்த்திவாய்ந்த வித்வான்

---

* Tamil translation by Mr. P. S. Sundaram Aiyar, Tanjore, of his second lecture delivered under the auspices of the University of Madras,

மாக்ஸ்முல்லர் (Prof. Max Muller) தமது வேத ஆராய்ச்சி நூலில் பிராதிசாக்யங்கள் ஆறு அல்ல, ஐந்தேதான் என்று குறித்துள்ளார். அது விஷயம் வேத மாணாக்கர்கள் ஆராய்ச்சி செய்யவேண்டிய விஷயமாகும்). இவர்களுக்குப் பிறகுவந்த 74 ரிஷிகள் சிக்ஷைகள் என்று அழைக்கும் வேத அத்தியயன முறைகளைக் காட்டும் கிரந்தங்களை எழுதிவைத்தார்கள். ஆனால், அவருக்கும் பின்வந்த யாக்ஞவல்க்யர் முதலிய 40 கிரந்தகாரர்கள் இவருக்குப் பின்தோன்றி அத்தியயன முறையை ஒழுங்குபடுத்த அநேக ஸங்கிரஹ கிரந்தங்களை தன் தன் பேரால் எழுதி யருளி யிருக்கிறார்கள். மேற்சொன்ன விஷயங்களை அடியில்வரும் ஸப்த ஸ்வரஸிந்து விலிருந்து எடுத்த ச்லோகங்களில் காணலாம்.

1. प्रत्येकं स्वरशीक्षां च चक्रुस्तेऽष्टादश स्मृताः ।
व्यासः पौष्करसादिश्च भरद्वाजश्च नारदः ।
कौण्डिन्यः कौहलीयश्च प्लाक्षिः शैत्यायनिस्तथा ॥

पराशरः पुलस्त्यश्च वसिष्ठो हारितस्तथा ।
आत्रेयो बाडभीकारो जमदग्निश्च रोमशः ॥
माहिषेयो वररुचिर्ऋषयोऽष्टादश स्मृताः ।

2. तत्प्राचीनमुनिप्रोक्तान्मुनयो गौतमादयः ।
सम्यग्ज्ञात्वा च चक्रुस्ते प्रातिशाख्यं तु षड्विधम् ॥

(ऋग्वेदप्रातिशाख्यं तैत्तिरीयप्रातिशाख्यं सामवेदप्रातिशाख्यं अथर्ववेदप्रातिशाख्यं शुक्लयजुःप्रातिशाख्यं जैमिनिप्रातिशाख्यं इति)।

3. वीतहव्यादयस्त्वेवं चतुःसप्ततिसंख्यकाः ।
प्रत्येकं ग्रन्थमेकैकं शिक्षाख्यं सु वितेनिरे ॥

4. याज्ञवल्क्यादयस्त्वेवं चत्वारिंशन्मुनीश्वराः ।
संगृह्य ग्रन्थमेकैकं प्रत्येकमसृजंस्तदा ॥

உதாத்தாதிஸ்வரம் இன்னதென்பது.

முதல் முதலில் பாணினி தமது ஸ்வரசிக்ஷையில் உதாத்தம் முதலிய ஸ்வரங்களைப்பற்றி பின்வரும் ச்லோகத்தை எழுதுகிறார்.

उदात्ते निषादगान्धारावनुदात्तर्षभधैवतौ ।
स्वरितप्रभवा ह्येते षड्जमध्यमपञ्चमाः ॥

அதன் அர்த்தம்.—"உதாத்தம் நி, க, என்னும் ஸ்வரங்கள், அனுதாத்தம் ரி, த, என்னும் ஸ்வரங்கள், ஸ்வரிதம் ஸ, ம, ப, என்னும் ஸ்வரங்கள்"—என்பது. இதிலிருந்து அத்தியயனத்தில் ஆதார ச்ருதிக்குத் தக்கவாறு ஸ்வரபேதம் ஏற்படுகிறது என்று தோன்றுகிறது.

ஆனால் தைத்திரீய பிராதிசாக்யத்தில் ஸாமகான ஸ்வரத்துடன் ஸமன்வயப்படுத்தி உதாத்தம், அனுதாத்தம், ஸ்வரிதம், பிரசயம், என்னும் நாலு ஸ்வரங்களும் முறையே த்விதீயம், த்ரிதீயம், சதுர்த்தம், மந்த்ரம், என்னும் ஸாமகான ஸ்வரங்கள் ஆகும் என்றும், அதாவது லௌகிக கானத்தில், ஸ, நி, த, ப, அல்லது, ப, ம, க, ரி, என்னும் ஸ்வரஸ்தானங்கள் ஆகின்றன என்றும் தெளிவாய்ச் சொல்லப்பட்டிருக்கிறது. இந்த அபிப்பிராய பேதம் க்ருஷ்டம், ப்ரதமம், த்விதீயம், த்ரிதீயம் சதுர்த்தம், மந்த்ரம், அதிஸ்வார்யம், என்னும் ஏழு ஸாமகானஸ்வரங்கள், நி, த, ப, ம, க, ரி, ஸ, அல்லது, ம, க, ரி, ஸ, நி, த, ப, என்கிற இருவித ஸ்வரக்கிரம அபிப்பிராயபேதத்தால் ஏற்பட்டதென்று தெரிகிறது. தைத்திரீய பிராதிசாக்ய வசனம் பின்வருமாறு:

मन्द्रादयो द्वितीयान्ताश्चत्वारस्तैत्तिरीयकाः ।

இதிலிருந்து ஸாதாரண வேத அத்தியயனஸ்வரங்களுக்கும் ஸாமகானத்தில் வரும் ஸ்வரங்களுக்கும் பேதமில்லை, ஒன்றுதான் எனத் தெரியவருகிறது. ஆகவே, ஸாமவேதப் பிராஹ்மணத்திலும், ஸாமவேத சிக்ஷையிலும் இந்த ஸ்வரங்களின் விஷயமாய் சொல்லியிருப்பதை நாம் அடுத்தாற்போல் கவனிக்க வேண்டியதாகும். ஸாமவேதம் கானரூபமான வேதம். அதில் ஆர்ச்சிகம், உத்தரார்ச்சிகம், என்று இரண்டு பாகங்கள் கௌதும சாகையில் ஏற்பட்டுள்ளது. இந்த இரண்டு பாகங்களிலும் மொத்தமாய் 1549 ரிக்குகள் உள்ளன. 75 ரிக்குகள் நீங்கலாக அவைகளை எல்லாம் ரிக்வேதத்திலிருந்து எடுத்துக்

கொண்டார்கள் என்று தெரிகிறது. இந்த ரிக்குகள் 8-வது, 9-வது மண்டலம் ரிக்குகள் என்று காணலாம். இவை காயத்ரீ சந்தஸ்ஸிலும், ப்ரகாத சந்தஸ்ஸிலும் ஏற்பட்டவைகள். இந்தப் பெயர்கள் மூலமாகவே அவைகள் கானத்திற்காக ஏற்பட்டவைகள் என்று தெரிந்து கொள்ளலாம். இது ஸம்பந்தமாய் இவைகளில் கானமே முக்கிய பாகம் என்று தெரிந்து கொள்ளவேண்டும். அந்தஸாமவேதம் எழுதுகையில் ஸ்வர அடையாளங்கள் ஒன்று, இரண்டு, என்கிற லக்கங்களை உபயோகித்து எழுதப் பட்டு வந்திருக்கிறது. இதற்கு பூர்வீகத்தில் அக்ஷரங்களைக் கொண்டு ஸ்வர அடையாளங்கள் காட்டும் ஸம்பிரதாயம் வழக்கத்திலிருந்தது. அது இப்பொழுது அனுஷ்டானத்தில் இல்லை. ஆகவே நம் ஆராய்ச்சிக்கு நிரந்தரமான பாடத்தில் உள்ள ஏற்பாடோ புஸ்தகங்களில் அச்சிட்டிருப்பதால் எவருக்கும் கிடைக்கும் என்பதாம்.

ஸ, ரி, க, ம, ப, த, நி, என்ற ஏழு ஸ்வரங்களும் மேற்கண்ட காரணத்தால் வேதகாலம் முதற்கொண்டே கானஸம்பந்தமாய் வழக்கத்திலிருந்தது. அத்தியயன காலத்திலும், யாகக் கிரியைகளில் கானம் செய்யும்போதும், சில ஸந்தர்ப்பங்களில் யாகஸம்பந்தமாய் லௌகிக கானம் செய்யும் போதும், இதே ஸப்த ஸ்வரங்கள் அனுஷ்டானத்தில் இருந்துவந்தன. மேலும் நாரத ஸ்வரசிக்ஷையில் இந்த ஸ்வரங்களின் பெயர்கள் காணக் கிடைக்கின்றன. அது மட்டுமில்லை. அவற்றை வேதஸ்வரத்தோடு ஸமன்வயம் செய்திருப்பதையும் காண்கிறோம். 22 ச்ருதி ஸம்பிரதாயப்படி இந்த ஸ்வரங்களைக் குறித்திருப்பதும் வித்வான்கள் கவனிக்கத் தகுந்தது.

ஸாமவேதத்தைக் சேர்ந்த ஸாமவிதானப் பிராஹ்மணத்தில் பின்வரும் வசனம் காண்கிறோம்.

तयोऽसौ क्रुष्टतम इव साम्नः स्वरस्तं देवा उपजीवन्ति । इत्यादि ।

ஸ்ரீ வித்யாரண்யர் அதன் பாஷ்யத்தை பின்வருமாறு குறிக்கிறார் :

उपांशुव्यतिरिक्ता सर्वा वाक् मन्द्रमध्यमोत्तमभेदेन त्रिस्थाना भवति । तत्र मन्द्रस्थाना वाक् सप्तधा क्रुष्टादिसप्तस्वररूपा—इत्यर्थः । क्रुष्टादय एव यमा उच्यन्ते । ते चोत्तरोत्तरं नीचा भवन्ति ।

அதன் அர்த்தம்.—"தேவர்கள் க்ருஷ்டம் என்ற ஸ்வரத்தைக் கொண்டு ஜீவிக்கிறார்கள். இது பற்றி, ஸ்ரீ வித்யாரண்யர் தமது பாஷ்யத்தில் சொல்லுவதாவது—மந்த்ரம், மத்யம், தாரம், என மூன்று ஸ்தாயிகளிலும் தனித்தனியே எவ்வேழு ஸ்வரங்கள் வருகின்றன. உபாம்சு இன்றி வெளிப்படையாய் உச்சரிக்கப்படும் எந்த வாக்கிலும் இந்த விஷயம் உண்டு. அதில் ஒவ்வொருஸ்தாயியிலும் ஏழு ஸ்வரங்கள் உண்டு. இந்த ஸ்வரங்களையே யமம் என்று பெயரையும் வைத்து அழைப்பதுண்டு. கானகாலத்தில் ஸ்வரங்களை அவரோஹக் கிரமமாகவே உச்சரிக்கிறார்கள்."—என்பதே.

இனி 'ஸரிகமபதநி,' என்கிற ஸங்கேதம் எங்கு முதல் முதல் நமது கிரந்தங்களில் காண்கிறோம் என்று பார்ப்போம். நாரத பரிவ்ராஜக உபநிஷத்தில் முதலாவது உபதேசத்தில் நாரதரைப்பற்றிப் பேசும்போது அடியில்வரும் வசனத்தை காண்கிறோம் :—

नारदः सरिगमपधनिसंज्ञैर्वैराग्यबोधकरैः स्वरविशेषैः प्रापञ्चिकपराङ्मुखैः हरिकथालापैः संमोहयन् ।

அதன்பொருள்—" 'ஸரிகமபதநி,' என்ற ஸங்கேதமுள்ள வைராக்கியத்தைத் தரும் ஸ்வரங்களாலும் இந்தப் பிரபஞ்சத்திலிருந்து மனதைத் திருப்பி ஹரிகதைகளாலும் இவ்வுலகத்தோரை மோஹிக்கும்படி செய்த நாரதர்" —என்பதாகும். இதில் இந்த ஸங்கேதம் முதல் முதலாகக் காணப்படுகிறது. ஆகவே உபநிஷத் காலத்திலும் இந்தஸங்கேதம் வழக்கத்திலிருந்தது என்று தெரிகிறது.

மேலும், 'வராஹ உபநிஷத்தின்' இரண்டாவது அம்சத்தில் யோகிகளுடைய நிலையை வர்ணிக்கும்போது, நாட்டியம் செய்பவருடைய எல்லா வேலைகளையும் சொல்லி, அதை யோகத்திற்கு உபமானமாக எழுதப் பட்டிருக்கிறது. அந்தச்லோகம் பின்வருமாறு:—

पुङ्खानुपुङ्खविषयेक्षणतत्परोऽपि ब्रह्मावलोकनधियं न जहाति योगी ।

सङ्गीतताललयवाद्यवशं गतापि मौलिस्थकुम्भपरिरक्षणधीर्नटीव ॥

அதன் அர்த்தம்—"ஸங்கீதம், தாளம், லயம், வாத்யம், இந்த நான்கு விஷயங்களையும் கவனித்துக் கொண்டு ஈடுபட்டிருந்தாலும் தன் தலையிலுள்ள கும்பத்தை பாதுகாப்பதிலேயே புத்தியுள்ளவளாக இருக்கும் நடீபோல், இந்த உலகத்தில் மனத்தை இழுக்கும் ஐம்புலன்களின் ஆகர்ஷணத்தை கவனித்து ஈடுபட்டிருந்தபோதிலும், பரப்ரஹ்மத்தை தியானம் செய்வதை ஒருபோதும் யோகி கைவிடான்"—என்பதாகும். இதிலிருந்து நாம் அறியவேண்டியது என்ன? உபநிஷத்காலத்திலேயே பரத நாட்டியசாஸ்த்ரதில் காணும் விஷயங்கள் அனுபவத்தில் இருந்தன என்பதாகும்.

தைத்திரீய ப்ராஹ்மணத்தில் மேதப்பிரகரணத்தில் ஸங்கீத சாஸ்திரம், ஸங்கீதகலை இவ்விரண்டு ஸம்பந்தமாகவுள்ள விஷயங்கள் காணப்படுகின்றன. ஸூதன், சைலூஷன், வீணாவாதன், கணகன், தூணவம் ஊதுவோன், பாணிஸங்காதன், அனுக்ரோசன், சங்கம் ஊதுவோன், ஆகிய இவர்களை புருஷமேதத்தில் திரவியங்களாக சொல்லப் பட்டிருக்கிறது. ஸூதன், நர்த்தன காலத்தில் பாடுவோன். சைலூஷன், தாஸியை ஆட்டிவைப்பவன். வீணாவாதன், வீணைவாசித்து ஜீவனம் செய்பவன். கணகன், ஸ்வரம், ச்ருதி, தாளம் இவைகளை கணக்கிடுவதில் வல்லவன். தூணவம், ஒரு துளைக்கருவி வாத்தியம். பாணிஸங்காதன், ஜால்ராபோன்ற தாளவாத்தியத்தை கையில் நன்றாய் உபயோகிப்பவன். அனுக்குரோசன், கட்டியம் கூறுவோன். சங்கம், ஒரு வாத்தியமாயிருந்தது. அதைப் பின்வரும் வேத பாகத்திலிருந்து தெரிந்து கொள்ளலாம்.

गीताय सूतम् । नृत्ताय शैलूषम् । वीणावादं गणकं गीताय । तूणवध्मं ग्रामण्यं पाणिसंघातं नृत्ताय । मोदायानुक्रोशम् । अवरस्पराय शङ्खध्मम् ॥ (तै. ब्रा. III. 4).

மேலே சொன்னதெல்லாவற்றிலுமிருந்து ஸங்கீதம் வெகுவிஸ்தாரமாய் அநேக பாகங்களுடன் வேத காலத்திலேயே பரவியிருந்ததென்று தெரியவருகிறது.

வேதாங்கங்களில் முக்கியமான பாகம் கல்ப ஸூத்ரம் என்பதாகும். அச்வமேதம், மஹாவ்ரதம் என்ற இரண்டு யாகங்களையும் செய்யும் முறையை எழுதும்போது பிராஹ்மணரும், க்ஷத்திரியரும், ஸங்கீதத் தொழிலை நடத்திக் கொண்டு, வீணைவாசித்து ஸங்கீதம் பாடினார்கள் என்று எழுதப்பட்டிருக்கிறது.

सायंधृतिषु हूयमानासु राजन्यो वीणागाथी इत्यजिना इत्ययुध्यथा इत्यमुं संग्राममहन् इति तिस्रः । अथ प्रातर्ब्राह्मणो वीणागाथी गायति-—इत्यददा इत्ययजथा इत्यपच इति ।

ஸாமகானம் செய்யும்போது வீணை பக்கவாத்தியம், அதாவது உபகானம் செய்ய உபயோகமாய் வந்தது என்கிற விஷயமும் ஆபஸ்தம்ப ச்ரௌத ஸூத்ரத்தில் காணப்படுகிறது.

அடியில் கண்ட வசனத்தைப் பார்க்க:

भद्रँ साम पत्नय उपगायन्ति-(आ-श्रौ-XXI-6).
पत्न्युपगानं वादित्रनादः—इति । (न्यायमाला-X-4-6).

அதன் அர்த்தம்—"பத்தினிகள் யர்ககாலத்தில் ஸாமகானம் செய்யும்போது பக்கவாத்யம் வாசிக்க வேண்டும். அதாவது வீணையைக்

கொண்டு உபகானம் செய்யவேண்டும்" என்பதாம். 'உபகானம்' வாத்தியத்தை உபயோகிப்பதால் உண்டாக்குவது, என்று ஸ்ரீ வித்யாரண்யர் பாஷ்யம் எழுதியிருக்கிறார். இதிலிருந்து நாம் அறிய வேண்டியது என்ன? பெண்களுக்கு லௌகிககானம் தவிர ஸாமகானம் செய்யவும் அதை உபகானம் செய்யவும் அதிகாரம் இருந்ததாகத் தெரியவருகிறது.

பிறகு ப்ராஹ்மணரும் க்ஷத்திரியரும் லௌகிககானம் பாடுகையில் அச்வமேதத்திலும் மஹாவ்ரதத்திலும் தாங்கள் இயற்றிய ஸாஹித்யங்களைப் பாடினார்கள் என்றும் சொல்லப்பட்டதல்லவா? அந்த ஸாஹித்யங்களுக்கு காதைகள் என்று பெயர். அந்த காதைகள் நான்கு வகைப்படும். ஹில்லுகா, ஹிம்பினி, அச்வாவாரா, ஸம்வத்ஸரம் என்று நாலுவகையாம். அடியில் வரும் காதை ஸம்வத்ஸரகாதை.—

गाव एव सुरभयो गावो गुल्गुलगन्धयः।
गांवो घृतस्य मातरस्ता इह सन्तु भूयसीः ॥
ननु गावो मङ्गीरस्य गङ्गाया उदकं पपुः।
पपुः सरस्वतीं नदीम् प्राचीं चोज्जगाहिरे ॥
—हैमहा—इदं मधु—हिल्लु हिल्लु—

இந்த காதைகள் ஒவ்வொன்றிற்கும் முடிவில் ஹைமஹா, இதம் மது, ஹில்லுஹில்லு என்கிற அர்த்தமில்லாத சப்தங்களை நர்த்தன காலத்தில் உபயோகிப்பார்கள். இந்த அர்த்தமில்லாத சப்தத்தை, ஸ்தோபம் என்று சொல்லுவார்கள்.

இன்னொரு ஸந்தர்ப்பத்தில் எட்டு தாஸிகள் தலையில் கும்பம் வைத்துக்கொண்டும், யாகம் செய்யும் ராஜாவின் கீர்த்தியைப்பாடிக்கொண்டும், காதைகளை உபயோகித்துக் கொண்டும், வலதுகாலை சப்தத்துடன் மேலேவைத்துக் கொண்டும் மஹேந்த்ர ஸ்தோத்திரம் செய்து சுற்றி வரவேண்டுமென்று ஒரு யாகவிதியில் காண்கிறோம். அப்பொழுது நகரா அடிக்கப்படும். அது பின்வருமாறு:

मार्जाल्यन्यन्ते अष्टौ दासकुमार्य उदकुम्भैर्निकल्पन्ते । वाग्भद्रं मनोभद्रं मानोभद्रं तन्नो भद्रम् । इति त्रिः पर्वयेत् । वाणं संहाद्य तेन महेन्द्रस्तोत्रमुपाकरोति । (आ-श्रौ-XIX-20).

ஐதரேய உபநிஷத்தில் ப்ரஹ்மஞான மூலமாய் கிரமமுக்தி அடையமுடியாமல் மோக்ஷத்தை அடையவிரும்புவோர் சில வித்தைகளை அப்யஸிக்கவேண்டுமென்று பூர்வாங்கமாகக் குறிக்கப் பட்டிருக்கிறது. அதில் மாண்டூகேயர், சாகல்யர், இவர்கள் ஏற்படுத்திய ஸம்ஹிதா வித்தை ஒன்று. அதாவது—பதம், கிரமம், இவைகளின் சாஸ்திரம், ஸந்தி முதலிய விஷயங்களை புத்தியால் ஆராய்வதாம். தார்க்ஷ்யர் என்பவர் குருமுகமாய் ஸாமகானத்தை கவனித்த முறையையும் இதில் சேர்த்திருக்கிறார்கள். இதில் ப்ராணன், வாயு (அதாவது) காற்று, அதனால் உண்டாகும் சப்தம், அது ஸ்வர ரூபமாய் பரிணமிப்பது, முதலிய பல விஷயங்கள் அடங்கியிருக்கின்றன. இதை ப்ராண வித்தை என்று சொல்லுவார்கள். இது ஸம்பந்தமாய் காத்ரவீணை, தாருவீணை ஆக இரண்டு பேதம் கூறப்பட்டிருக்கிறது. இதிலிருந்து நாம் அறியவேண்டியது என்ன? வீணையை செய்யவும், அதில் சப்தம் உண்டாகும் விதத்தை விசாரிக்கவும் வல்லவர்களாக அந்த காலத்திலேயே தெரிந்தவர்கள் ஏராளமாயிருந்தார்கள் என்பதாகும். இந்தவீணையை தியானம் செய்யவேண்டுமென்றும் அதனால் ப்ராண வித்தை ஸித்தியாகும் என்றும் சொல்லப்பட்டிருக்கிறது. வீணையின் ரூபம் பின்வருமாறு:

अथ खल्वियं दैवी वीणा भवति । तदनुकृतिरसौ मानुषी वीणा भवति । यथास्याः शिर एवममुष्याः शिरः ।

यथास्यास्तन्त्रय एवममुष्या अङ्गुलयः। यथा ह्येवेयं तझवती एवमसौ तझवती।

यथा ह्येवं लोमशेन चर्मणा पिहिता भवत्येवमसौ लोमशेन चर्मणा पिहिता।

சுரைக்காய் மனிதனின் தலை போன்றது. அதன் தந்திகள் மனிதனுடைய விரல்களுக்கு ஸமானம். இவன் உண்டாக்கும் ஸ்வரங்களும் அதன் ஸ்வரத்துக்கு ஸமமே. மனிதனுடைய நரம்புகள் போல அதிலும் கட்டப்படுகிறதற்கு நரம்புகள் இருக்கின்றன. அவன் சரீரத்தின்மேலே மயிர்கள் இருப்பது போல் மயிருள்ள தோலால் அதன் தண்டியையும் மூடியிருக்கிறோம். (முற்காலத்தில் தோலால் மூடுவது உண்டு. பின்பு அந்த வழக்கம் நின்று விட்டது). இப்படியே மனிதனுடைய சரீரத்திற்கும் வீணைக்கும் ஒத்துமை ஏராளமாகக் காணலாம். மேலே சொன்னதில் வீணையின் பிரஸ்தாபம் அவர்களுடைய அனுஷ்டானத்தில் மிகுதியாய்க் காணப்பட்டது என்று தெரிய வருகிறது. நாம் இனி நமது நாளில் வீணை மாறி வந்ததை கவனிக்க இது நல்ல இடம் கொடுக்கிறது.

அடுத்தாற்போல் புராணங்களில் என்ன என்ன ஸங்கீத விஷயங்கள் காணப்படுகின்றன என்று பார்ப்போம். மார்க்கண்டேய புராணத்தில் 21-வது அத்தியாயத்தில் கம்பளர், அச்வதரர், என்ற இரண்டு நாகங்கள் ஸகோதரர்களானவர்கள். அவர்கள் பரமசிவனைக் குறித்து தவம் செய்து, ஸரஸ்வதி பிரஸன்னமாகி, அவர்களுக்கு முதல் முதலில் ஏழு சுத்த ஜாதிகளை உபதேசித்து, அந்த ஜாதிகளில் அவர்கள் இயற்றிய ஏழு கீதங்களும் நாளது தேதி வரையில் ஒருவித மாறுதல் அடையாமல் ஸங்கீத கிரந்தங்களிற் வேதத்திற்குற்ற மரியாதையுடன் பாடப்பட்டு வரவேண்டும் என்று குறித்திருக்கிறது. இதுவே ஜாதிகளின் உத்பத்திக்கு ஆதாரம் என்று ஸங்கீத வித்வான்கள் அறிவார்களாக.

வாயு புராணத்தில், ஷட்ஜ மத்யம கிராமங்கள் இருப்பதாயும், மத்யமக் கிராமம் பிரதானமாயிருப்பதாயும், இந்த இரண்டு கிராமங்களிலும் 49 மூர்ச்சனைகள் ஏற்படுவதாயும் எழுதப்பட்டிருக்கிறது.

ஸ்காந்த புராணத்தில் துவாரகாமாகாத்ம்யத்தில் 26-வது அத்யாயத்தில் ஹரிபஜனம் செய்ய வேண்டுமென்றும், ஸம்ஸ்க்ருதம் அன்றி வேறு பாஷைகளிலும் பஜனைகோஷ்டிகள் பாடலாமென்றும், அது பகவானுடைய மனதிற்கு அதிக ப்ரீதியை உண்டுபண்ணுமென்றும் எழுதியிருக்கிறது. அந்த ச்லோகம் பின் வருமாறு:—

सतालवाद्यसंयुक्तं संगीतं जागरं हरेः।
यः कारयति देवस्य द्वादश्यां दानसंयुतम् ॥
संस्कृतैः प्राकृतैः स्तोत्रैरन्यैश्च विविधैस्तथा।
प्रीतिं करोति देवेशो द्वादश्यां जागरे स्थितः ॥

அடுத்தாற்போல் ஸ்மிருதிகளை கவனித்தால் ஒரு விநோதம் காண்கிறது. ஒரு ஸன்யாஸி தன் மனதை அடக்கப் பிரயத்னம் செய்து ப்ரஹ்மத்தை தியானிக்க முடியாத போனால், அதற்கு ஸாதனமாய் ஸங்கீத வித்தையில் கண்டுள்ள அபராந்தகம் முதலிய கீதங்களை பாடி, மனதை வசப்படுத்திக் கொண்டு, ஷெ சக்தியை கொஞ்சம் கொஞ்சமாக கைக்கொள்ள முடியும் என்று சொல்லி, ஸங்கீத அப்யாஸத்தை ஸன்யாஸிகளுக்கு ஒரு பிராயச்சித்தமாக யாக்ஞவல்க்யர் என்ற பெரிய துறவியாயுள்ள ஸ்மிருதிகாரர் விதித்து எழுதியிருக்கிறார். அது பின் வருமாறு:—

अपरान्तकमुल्लोप्यं मद्रकं प्रकरीं तथा।
ओवेणकं च रोविन्दमुत्तरं गीतकानि च ॥
ऋग्गाथा पाणिका दक्षविहिता ब्रह्मगीतिका।
गायनेन तदभ्यासकरणान्मोक्षसंमितम् ॥

இக்காலத்திலும் ஸதாசிவப்ரஹ்மேந்திரர் தமது வைராக்ய கீர்த்தனங்களைப் பாடியிருப்பது

இதை ஒட்டியிருக்கலா மென்று தோன்று கிறது.

இனி ஸங்கீத கிரந்தங்களை நாம் ஆராயப் புகு வோம். பரத நாட்டியசாஸ்திரம், நந்தி ஸம்ஹிதா, மதங்கர் எழுதிய பிரஹத்தேசி, யாஷ்டிக ஸம்ஹிதா, ஆஞ்ஜனேய ஸம்ஹிதா, உமா பதி தந்த்ரம், என்பவை 6 முக்கியமான கிரந்தங்களாகும். இந்த கிரந்தங்களையே தழுவி ஸங்கித சாஸ்திரங்கள் எழுதப்பட்டு வருகின்றன. பிறகு ஸங்கீத ரத்னுகரமும், ஸ்ரீ வித்யாரண்யர் எழுதிய மேலான ஸங்கீதஸார மென்ற கிரந்தமும், ஸங்கீத ஸுதா எழுதிய ரகுநாதபூபர் அங்கிகரித்த சாஸ்திர கிரந்தங்களாம். மாதவ பட்டர் 'ஸங்கீத சந்த்ரிகை' என்ற கிரந்தத்தை எழுதி யிருக்கிருர்.

இந்த நூல்களை வித்வான்கள் ஆராயவேண்டிய தவசியம்.

மேலே சொன்ன நூல்களை எல்லாம் தழுவி லக்ஷ்பத்தை கவனித்து லக்ஷணம் எப்படி இருக்கவேண்டு மென்று நிர்ணயித்து, வீணைக்கு 12 மெட்டுக்களை அமைத்து, அதன் மூலம் 72 மேளகர்த்தாவை ஏற்படுத்தி, அந்த மேளகர்த்தாவில் ஸமஸ்த ராகங்களுக்கும் ஜன்ய ஜனக பாவம் இருப்பதைக் கண்டு நிர்ணயித்து லோகோபகாரமாய் ரகுநாதபூபர் பெயரால் ஸங்கீத ஸுதா என்ற நூலை இயற்றி, ஸங்கிதத்தை வழிப்படுத்தியவர் நாயக ராஜாவின் மந்திரியாகிய மஹான் கோவிந்த தீக்ஷிதரே. அவருடைய ஸம்ப்ரதாயத்தை ஒட்டியே நாளது தேதியில் கர்னடக ஸங்கிதம் நடைபெற்று வருகிறது. ஸங்கீத ஸுதாவில் ராகங்களை ஒழுங்குபடுத்தி மேளங்களில் அமைத்த விஷயம் அடியில் கண்ட ச்லோகத்தில் காணலாம்.

किं च त्वमत्र त्वदीयनाममेलान्तरं संप्रति कल्पयित्वा ।

मेलान्तरे तत्र समस्तरागान्प्रकाशयोग्यान्सुलभीकरोषि ॥

அதன் பொருள்.—" உமது காலத்தில் ஸங்கிதத்தில் உமது பெயர்கொண்ட, அதாவது, ரகுநாத மேளம் என்பதை சிருஷ்டித்து எல்லா ராகங்களையும் ஒழுங்காகத் தெரிவித்தது உமது சக்தியால் அல்லவா ? " என்பதாம்.

பிறகு அவரது குமாரரான வெங்கடமகி அவருடைய அபிப்பிராயங்களையே ஸ்திரப்படுத்த சதுர்தண்டிப் பிரகாசிகை என்ற கிரந்தத்தை எழுதியிருக்கிருர் என்பது தெரிந்த விஷயம். இதுவுமன்றி இதர கிரந்தகாரர்கள் சொல்லும் விஷயங்களையும் அங்கங்கு கண்டித்து ஸங்கித விஷயங்களை தெளிவாக்குகிருர். இன்று நாம் இத்துடன் நிறுத்துவோம். நாளை ராக விஷயங்களைப் பற்றி பேசுவோம்.

ராக லக்ஷணம்.*

ம-ா-ா-ஸ்ரீ, பி. எஸ். ஸுந்தரம் அய்யர்.

கர்னடக ஸங்கிதத்தில் ராகம் பாடும் ஸம்பிரதாயத்தைப்பற்றி இன்று கவனிப்போம். மொத்தமாய் ராகத்திற்கு ஆதாரம் 'மெலடி' (Melody) அதாவது, ஸ்வரங்களை அடுத்தடுத்து உச்சரிக்கும்போது, தங்களுக்கு இடையிலுள்ள அளவு ஸம்பந்தத்தால் உண்டாகும் ஸுகம்தான். மேல்நாட்டு ஸங்கிதத்தில் ஆதாரமாயுள்ளது, இரண்டுக்குமேல்பட்ட மனிதர்களால் ஸமகாலத்தில் உச்சரிக்கப்படும் ஸ்வரங்களுக்கு இடையிலுள்ள தற்கால ஸுகத்தை

*Translation of the third Lecture delivered by the author under the auspices of the University of Madras.

தழுவிய 'ஹார்மனி' (Harmony) என்று சொல்லுவது, யாவருக்கும் தெரிந்தது. ராகம் என்பது ஒரு ஸாஹித்தியத்தின் தாது வாயுள்ள ஸங்கீதத்தைக் குறிக்கும். இதற்கு அஸ்திபாரமாய் உள்ளது ஸ்வரத்தொகுதி களால் ஏற்படும் ஸுகமேயாகும். ஆகவே ஸ்வரங்களில் உள்ள பரஸ்பர ஸுக ஸம்பந் தமே ராகத்திற்கு அடிப்படையாய் உள்ள தென்று ஊகிக்கலாம். இதற்கு ஆதாரம்:

रञ्जकः स्वरसन्दर्भो राग इत्यभिधीयते ।

இதன் அர்த்தம்—"ஸ்வரங்கள் ஒன்று சேர அதனால் உண்டாகும் ஸுகத்தையே ராக மென்று சொல்லுவோம்," என்பதே.

பிறகு ஸாஹித்யம், ஸங்கீதம், உபயகாரர் என்ற பதங்களையும், அதற்கு ஜவாப்பான மாது, தாது, வாக்கேயகாரர் என்று சாஸ்தி ரத்தில் உபயோகமாகிற பதங்களையும், கவ னிப்போம். பொதுவாய் ஜனங்கள் பின் வசனத்தை கேட்டிருக்கிறார்கள் :

साहित्यसङ्गीतकलाविहीनः साक्षात्पशुः पुच्छविषाणहीनः ।

அதன் அர்த்தம்—"ஸாஹித்யம், ஸங்கீதம் ஆகிய இவற்றின் பெருமையை அறிந்து கொள்ளாத மனிதன் மிருகத்திற்கு ஸமான மாவான்," என்பதே. ஸங்கீத ஸுதா என்ற கிரந்தத்தில் இந்தப் பதங்களைப்பற்றி பின் வரும்ச்லோகங்கள் காணப்படுகின்றன :—

वाक्शब्दपर्यायतयैव मातुशब्दः प्रयुक्तः किल गीतदक्षैः ।
गेयस्य पर्यायतया च धातुशब्दं तथा गीतविदो वदन्ति ॥
मातुं च धातुं च द्वयं करोति यस्तं विदुश्चोभयकारसंज्ञम् ।
बन्धं पदानां प्रवदन्ति मातुं स्वरौघसन्दर्भमुशन्ति धातुम् ॥
तमेव लोके वयकारनाम्ना वदन्त्यपभ्रंशपदेन सर्वे ॥

அதன் பொருள்—ஸங்கீத வித்வான்கள் வார்த்தைகள் ரூபமாய் கேட்பதை **மாது** என்று சொல்லுகிறார்கள். ஸங்கீத ரூபமாய் உள்ளதை **தாது** என்று சொல்லுகிறார்கள். பதங்களின் சேர்க்கையை **மாது** என்றும், ஸ்வரங்களின் சேர்க்கையை **தாது** என்றும் சொல்லுகிறார்கள். ஒரு வித்வான் பதங்க ளின் சேர்க்கையையும், அதற்கு இணங்க ஸ்வ ரங்களின் சேர்க்கையையும் இணைக்கவல்லவ னானால் அவனை **உபயகாரன்** என்று சொல்லு வார். அந்த பதத்தையே **பயகாரன்** என்று சுருங்கச் சொல்லுவார். (**பயகார்** என்ற பட்டம் **விஜயநகர ராஜாங்கத்தில்** ஸங்கீத வித் வான்களுக்கு அளிக்கப்பட்டு வந்ததாகும். திருஷ்டாந்தமாய், **ஸ்வரமேளகளாநிதி** என்ற கிரந்தத்தை எழுதியவருக்கு **பயகார ராமாமாத்யர்** என்று பெயர் இருப்பதைக் காணலாம்). இந்த உபயகாரருக்கே **வாக்கே யகாரர்** என்று ஸங்கீத சாஸ்திரங்களில் காணும் பெயராகும்.

ஆதிகாலத்தில் முதல் முதலில் தோன்றிய ஸங்கீதம் **ஸாமகான**மேயாகும். அதில் ரிக்வே தத்திலுள்ள ஒரு ரிக்கை எடுத்துக்கொண்டு, அதை ஸங்கீதத்திற்கு இணைத்து, யாக காலத் தில் பாடிவந்திருக்கிறார்கள் என்று பார்க்க லாம். **ऋच्यध्यूढं साम** என்ற வசனம் **சாந்தோக்ய உபநிஷத்தில்** காணப்படுகிறது. அதன் அர்த்தம்—"ஒரு ரிக்கின் வார்த்தைகள் மேல் ஸாமம் அமைந்திருக்கிறது," என்பதாம்.

எந்த விஷயத்திலும் ஆராய்ச்சி செய்யப்படும் இக்காலத்தில் ஒரு கேள்வி நியாயமாய் பிறக் கக்கூடும் : "ஸாஹித்யங்களின் பெருமையால் ஸுகம் உண்டாகிறதா, ஸங்கீதத்தின் பெரு மையால் ஸுகம் உண்டாகிறதா, ஸங்கீத வித் வானின் வேலையில் இதில் எந்த பாகம் கேட் போர்க்கு ஆனந்தத்தை ஊட்டுகிறது?" என் பதாகும். ஸாதாரணமாய் ஒரு பாஷையின் வார்த்தைகளை உச்சரித்துக் கேட்கும்போது

ஸங்கீதம் படிக்காதவரும் சரி, ஸங்கீதம் பழகியவரும் சரி, இருவரும் ஒரே மாதிரி உணர்ச்சியுடன் அதைக் கேட்டனுபவிக்கிறார்கள். அவர்கள் உணர்ச்சியில் தாரதம்யமில்லாததால் **மாது** ஸுகத்தைத் தருகிறதில்லை என்று ஊகித்துவிடலாம். ஆனால் அதே ஸாஹித்யத்தை ஸங்கீதத்துடன் இணைத்து பாடிவிட்டால் கேட்போருடைய உணர்ச்சி செவிப்புலனில் வேறுவிதமான ஸ்வரூபத்தை அடைந்துவிடுகிறது என்று காண்கிறோம். ஸங்கீத வித்வான்கள் அதை ஸங்கீதமெனக் கொண்டாடி, ஸபைகள் கூட்டி, சர்ச்சை செய்து அநேகவித வ்யவஹாரங்களையும் செய்துவிடுகிறார்கள். ஆகவே ஸங்கீத ஸுகம் **தாதுவைச்** சேர்ந்ததாகும். நாம் இந்த **மாதுவில்** அமைந்த **தாதுவையே** பிரித்து எடுத்துக்கொண்டு வ்யவஹரிக்கப்போகிறோம்.

சரித்திர ரூபமாய்ப் பார்த்தால் வேதகாலத்திலேயே லௌகிக ஸங்கீதம் அனுஷ்டானத்தில் இருந்தது என்று தெரிகிறது. ஸாமகானத்தை ஒழுங்குபடுத்த **சிக்ஷையை** எழுதிய **நாரதர்**, ஸங்கீதத்தை சாஸ்திரமாகச் செய்து அதில் **ஸாமகானம்** இன்ன ராகம் என்று குறிக்கத்தகுந்த ஸ்வரவிபாகத்தை செய்து விட்டார். அவருக்குப் பிறகு **பரத முனிவர்** நாட்டியத்திற்காக ஸாஹித்யங்களையும், **ஜாதி** என்ற ராகங்களையும் இன்னும் அநேக விஷயங்களையும் எழுதியிருக்கிறார். இப்போது வழக்கத்திலுள்ள ராகம் என்ற விஷயம், **மதங்கர்** காலம் முதல் ஏற்பட்டிருக்கிறது என்று சொல்லலாம். இன்னும் பின்வந்தவர்கள் ராகங்களை அநேகவிதமான ஒழுங்குகளுக்கு உட்படுத்தியிருக்கிறார்கள். ஆனாலும், ராகலக்ஷணங்கள் நாம் எதிர்பார்க்கும் அளவு பூர்த்தியாய் எழுதப்பட்டிருக்கும் கிரந்தங்கள் காணப்படவில்லை. ஆகவே, நாம் ஏகதேசம் நமது வழக்கத்திலுள்ள லக்ஷியத்திலிருந்து லக்ஷணம் கற்பித்துக் கொள்ள ஆவசியகம் ஏற்பட்டுவிட்டது. ஆனாலும் அந்த முறையும் ஆக்ஷேபிக்கத்தக்கதல்ல என்று தெரிவித்துக்கொள்ளுகிறேன்.

சரித்திர ஸம்பந்தமாய் உள்ள இன்னொரு விஷயமும் இங்கு குறிக்கத் தகுந்தது. **குடுமியா மலை கோயிலில்** ஒரு கல் வெட்டு சாஸனத்தில் கண்ட ஸங்கீத விஷயங்கள் ஸர்க்காரால் அச்சிடப்பட்டு வெளிவந்திருக்கிறது. அதை டாக்டர் **பண்டார்கர் (Dr. Bhandarkar)** படித்து சில சாஸ்திர விஷயங்களையும் **'இந்தியன் ஆண்டிக்வரி' (Indian Antiquary)** என்ற பத்திரிகையில் பிரசுரித்திருக்கிறார். அதையும் ஆராய்வோம். அவர் சொல்வதாவது, 'இந்தக்கல் வெட்டில் காணும் ராகங்கள் **ஸங்கீத ரத்னாகரத்தில்** காணும் ராகங்களல்ல. **நாரத சிக்ஷையில்** உள்ள ராகங்களே. மேலும் **சின்னஸ்வாமி முதலியார்** தமது **'ஓரியன்டல் மியூஸிக்' (Oriental Music)** என்ற புஸ்தகத்தில் சொல்லியிருக்கிறபடி கர்னாடக ஸங்கீதம் **நாரத** ஸம்பிரதாயம் என்றும், ஹிந்துஸ்தானி ஸங்கீதம் **ஹனுமன்மத** ஸம்பிரதாயமென்றும் நினைக்க வேண்டியதாகின்றது என்பதாம்.'

வாஸ்தவத்தில் **நாரதர்** தமது சிக்ஷையில் பின்வரும் ராகங்களைக் குறித்திருக்கிறார். அவையாவன—**ஷட்ஜகிராமம், மத்தியம கிராமம், ஷாடவம், ஸாதாரிதம், பஞ்சமம், கைசிக மத்யமம், கைசிகம்** என்பவையாம். இந்த ராகங்கள் எந்த அனுஷ்டானத்திலும் காணப்படுகிறதில்லை. ஆனால் சாஸ்திரத்தில் சர்ச்சை செய்பவருக்கு வ்யவஹரிக்க வேடிக்கையான வஸ்துக்கள் போலாகும். இதே ராகங்களை பின் வந்த ஸங்கீத கிரந்தக்காரர்களும் பெயர் மாற்றாமல் திருப்பிச் சொல்லிக் கொண்டு வந்திருக்கிறார்கள். ஆனால் **ஸங்கீத ரத்னாகரத்தில்** திருப்பிச் சொல்லப்பட்ட இந்த

ஸங்கதியையும் மற்றும் அனுபவத்திலில்லாத மற்ற ராக விஷய ஸங்கதியையும் **ரகுநாத** பூபர் கண்டிப்பதுடன் சர்ச்சைக்கு வேண்டியதில்லை என்றும் தள்ளிவிட்டார். ஆகவே இந்த ராகங்கள் நமக்கு உபயோகமில்லாதவையாக இருக்கின்றன என்பது முடிவு. **ஸங்கீத ஸுதா**வில் இதைக் கண்டிக்கும் ச்லோகங்கள் பின் வருமாறு:

**श्रीशार्ङ्गदेवेनकृतां च सप्ताध्यायीं तथा लक्ष्म
विरोधिलक्ष्याम् ।
अबोधकात्यल्पपदावबोधामुद्दिष्टरागानुदित
स्वरूपाम् ॥
एनां स्फुटीकर्तुमिहप्रवृत्तौ ब्राह्मणौ केशव कल्लि-
नाथौ ।
टीकाद्वयेनापिकृतेन ताभ्यामबोधितास्पष्टपदाव
बोधाम् ।
त्यक्तामथो गायकवैणिकाद्यैः . . ॥**

அதன் அர்த்தம்—"**கேசவன், கல்லிநாதன்** என்ற இரு வித்வான்கள் வ்யாக்யானம் எழுதியும் நமக்கு விளங்காததும், அனுபவத்திலில்லாததும், லக்ஷ்ய லக்ஷணங்கள் விரோதமுள்ளதுமான பல ராகங்கள் சொல்லப்பட்டிருக்கின்றன. சில ராகங்களுக்கு பெயரைச் சொல்லியிருந்தும் லக்ஷணம் காணப்படவில்லை. இப்படி எழுதிய நூலை வைணிகர்களும், காயகர்களும் உபயோகமற்றதென்றே தள்ளிவிட்டார்கள்"—என்பதே.

பிறகு கர்ணாடக ஸங்கீதம் **நாரத** ஸம்பிரதாயத்தை அனுஸரித்ததா **ஹனுமன்** மதத்தை தழுவியதா என்று நாம் விசாரிக்கவேண்டும். (**ஹனுமன்**மத மூலக்கிரந்தம் அகப்படுகிறதில்லை. ஆனால் அதன் விஷயங்களை வேறு ஸங்கீத கிரந்தகாரர்கள் மேற் கோளாக சொல்லி வந்திருக்கிறார்கள். நாம் அந்த ஸமாசாரங்களைக்கொண்டே இந்த விஷய விசாரணையில் புகுவோம்.) **சின்னஸ்வாமி முதலியார்** என்ன காரணத்தைக்கொண்டு கர்ணாடக ஸங்கீதம் **நாரத** மதத்தை தழுவியது என்று சொன்னாரோ தெரியவில்லை. ஆனால் இந்த விஷயத்தை நாம் மேலே விசாரித்து விட்டோம். **அஹோபலர்** '**ஸங்கீத பாரிஜாதம்**' என்ற கிரந்தம் எழுதியுள்ளார். அந்த கிரந்தத்தில்தான் 22 ச்ருதிகளில், 10 ச்ருதிகள் தள்ளப்பட்டு, 12 ச்ருதிஸம்பிரதாயமாய் ராகங்களை ஸ்வரப் படுத்தி எழுதியிருக்கிறது. ஆகவே ராகங்களை ஸ்வரப் படுத்தும் வழக்கமும், 12ச்ருதி ஸம்பிரதாயமும், அவர்கள் நாளிலேயே வழக்கத்தில் வந்துவிட்டது என்று காணலாம். அவர் இந்த ஸம்பிரதாயப்படி எழுதும்போது அப்படியே தாம் சொல்லியிருக்கிறார்.—

"நான் ராகம் எழுத **ஹனுமத்** ஸம்பிரதாயத்தை அனுஷ்டிக்கிறேன்" என்கிறார். மேலும் **ரகுநாதர்** ராகத்தினுடைய லக்ஷ்யலக்ஷண ஸமன்வயம் செய்யும்போது, அதாவது சில ராகங்களுக்கு சாஸ்திரத்தில் சொல்லிய லக்ஷணத்திற்கு மாறாக லக்ஷ்யத்தில் பிரயோகங்கள் காணுவதை ஸமாதானம் செய்யும்போது பின்வரும் ச்லோகங்களை எழுதுகிறார்.

**कदाचिदागत्कदलीवनान्तमासेदिवान्याष्टिक-
माञ्जनेयः ।
सङ्गीतविद्योपनिषद्रहस्यमध्यापयन्तं धुरि दक्ष
मुख्यान् ॥
देशीयरागेष्वपि च स्वरेषु श्रुतिष्वमूषामपि
लक्षणेषु ।
नानाविरोधानिह याष्टिकं तं ते दक्षमुख्यास्त्विवति
पर्यपृच्छन् ॥ इत्यादि.**

அதன் அர்த்தம்—"ஒரு காலத்தில் **தக்ஷர்** முதலிய வித்வான்கள் **யாஷ்டிகரிடம் ஸங்கீத வித்யோபநிஷத்** ரஹஸ்யத்தை விசாரித்

துக்கொண்டு இருக்கும்போது, அவர்களுக்கு ஸமீபத்திலுள்ள தோட்டத்திற்கு ஆஞ்சனேயர் வந்து சேர்ந்தார். வந்து தேசிய ராகங்களிலும் அவற்றின் ஸ்வரங்களிலும் லக்ஷணங்களிலும் அநேகவிரோதங்கள் இருப்பதைக் குறித்து தக்ஷரும், ஆஞ்சனேயரும், யாஷ்டிகரைக்கேட்டார்கள். அவர் இந்த விரோதங்கள் வெளிப்படையானவை. ராகம் பாடுவது போலவே நிரந்தரமாயிருக்க வேண்டும். லக்ஷணத்துக்கு தகுந்தவாறு லக்ஷ்யத்தை திருத்தக்கூடாது. அப்படிச் செய்தால் ஸம்பிரதாய ஸங்கீத ஸுகம் தவரிப்போய்விடும்'' என்பதாம். இதிலிருந்து நாம் அரியவேண்டியது—கர்னாடக ஸங்கீதத்திலுள்ள ஸங்கீதமும் ஸம்பிரதாயமும், லக்ஷ்ய லக்ஷண விரோதங்களும், அதற்கு ஸமாதானமும், யாஷ்டிகர் மூலம் ஹனுமார் தெரிந்துகொண்டு, அவர் மூலம் சாஸ்திரங்கள் ஏற்பட்டிருக்கின்றன என்பது. இந்த ஸமயத்தில் ஜன்ய, ஜனக யாவும் எப்படி உண்டாயிற்று என்று விசாரிக்கும் போது, மதங்கர் தமது புஸ்தகத்தில் பரத முனிவர் சொல்லாத ராகம் என்ற விஷயத்தை எழுத ஆரம்பித்து அவைகளை கணக்கிட்டும், ஒன்றின் கீழ் பல ராகங்களாகவும் முதல் முதல் எழுதியிருக்கிறார் என்பது குறிக்கத் தகுந்தது. 'நான் பரதர் சொல்லாத ராக லக்ஷணங்களை எழுதுகிறேன். அவைகளை ஒன்றின்பின் ஒன்றாகவும் ஒழுங்கு படுத்துகிறேன்' என்றும் சொல்கிறார்.

இனி பின்வந்த கிரந்தகாரர்கள் ராக லக்ஷணங்களைப் பற்றி என்ன சொல்லுகிறார்கள் என்று பார்ப்போம். அவர்கள் ராகத்துக்கு ஆதாரமானது ஸம்வாதம் என்று சொல்லுகிறார்கள். இரண்டு ஸ்வரங்களுக்கு இடையில் எட்டு அல்லது பன்னிரெண்டு ச்ருதிகள் வரக்கூடுமானால் அவை சேர்ந்து உச்சரிக்க ஸம்வாதம், ஏற்படும். உதாரணம் 'ஸ ப' அல்லது 'ப ஸ' என்பது பின் ச்லோகத்தில் காணலாம்.

श्रुतयो द्वादशाष्टौ वा ययोरन्तरगोचराः ।
मिथः संवादिनौ तौस्तः सपौ स्यातां पसौ तथा ॥

இதற்கு விரோதமாயுள்ளது விவாதமென்று சொல்லப்படும். 'ஸம்வாதத்தை தவிர சிறிய ஸுகம் தரும் அந்தரங்களும் உண்டு. அதை அனுவாதமென்று சொல்லுவார்கள். ராக லக்ஷணங்கள் எழுதும்போது ஸம்வாத, அனுவாதங்களை உபயோகித்து எழுதியிருக்கிறார்கள். இந்த விஷயம் நம்முடைய 22 ச்ருதி விஷயத்தில் கொண்டுபோய் சேர்க்கிறது. அந்த ச்ருதிகளின் அளவு விஷயமாய் 'கான்பெரன்ஸ்' களிலும், கமிட்டிகளிலும், ஏராளமாய்சர்ச்சை செய்து விட்டபடியால் நான் அது விஷயத்தை இங்கு விவரிக்கப் போவது இல்லை. ச்ருதிகள் 22 தான் என்ற ச்லோகம் பின் வருமாறு.

चतुश्चतुश्चतुश्चैव षड्जमध्यम पञ्चमाः ।
द्वे द्वे निषादगान्धारौ त्रिस्त्रि ऋषभ धैवतौ ॥

அதன் அர்த்தம்.—'ஸ, ப, ம,' இம்மூன்றும் நாலு ச்ருதியுள்ளவை; 'ரி, த,' இவ்விரண்டும் மூன்று ச்ருதியுள்ளவை; 'க, நி,' இரண்டு ச்ருதியுள்ளவை—என்பதாம். இந்த ச்லோகத்திற்கு அர்த்தம் செய்ய நாம் 'ஸையின்ஸ்' (Science) உதவியைத் தேடவேண்டும். மேலும் இது ஸாமகானத்தில் உபயோகிக்கும் ஸ்வரங்களின் அளவைக் குறிப்பதாகும். ஷட்ஜம் 4 ச்ருதியுள்ளது என்பதை அதற்கு கீழே உள்ள 'நி' என்ற ஸ்வரத்துக்கும், 'ஸ' என்ற ஸ்வரத்துக்கும் இடையில் மூன்று ஸ்தானங்கள் இருந்தாலும் அவற்றை நாம் உபயோகித்ததில்லை என்று அர்த்தம். 'ஸையின்ஸ்' (Science) படி 'நி, ஸ' ஸம்பந்தம் 9/8 என்பதாகும். அதவாது 4 ச்ருதியாகும். இதை, 'ம, ப' ஸம்பந்தத்திலிருந்து முதல் முதலில் நிர்ணயித்துயிருக்க வேண்டுமென்று தெரிகி

றது. இதே முறையில் மூன்று ச்ருதி $\frac{10}{9}$ என்றும், இரண்டு ச்ருதி, $\frac{16}{15}$ என்றும் கண்டார்கள். ச்ருதிகளைப்பற்றி எழுதிய **நாரதர்** ஸாமகானத்தைத் தவிற லௌகிக கானத்திலும் கியாதிபெற்றவரானதால் லௌகிககானத்தில் வரும் ச்ருதி கணக்கையும் மனதில் வைத்துக்கொண்டு, ஸாமகானத்திற்காக எழுதிய சாஸ்திரத்தில் இரண்டு ச்ருதியோடு நிறுத்திக்கொண்டார். ஒரு ச்ருதி என்பது அவர் மனதில் கட்டாயம் இருந்திருக்கவேண்டும். அவர் சொன்னாலும் சொல்லாத போனாலும் நாமதை ஊஹிக்கலாம். அந்த ஒரு ச்ருதிபேதம் காதாலேமட்டும் கேட்டு, யந்திரங்கள் ஒத்தாசையின்றி நிர்ணயிக்கவேண்டியிருந்தமையால் மேலே சொன்ன ஸம்பந்தங்களில் உள்ள $\frac{25}{24}$, $\frac{16}{15}$ இந்த இரண்டில், காதால் மட்டும் எளிதில் அரியக்கூடிய $\frac{25}{24}$ ஆகத்தானிருக்கவேண்டும் என்பது நிர்ணயமாகச் சொல்லலாம். அதையே ஸாதாரண காந்தாரத்துக்கும், அந்தர காந்தாரத்துக்கும் உள்ள அந்தரமென்று காணலாம். ஸாமகானத்தில் ஸ்வரங்களை அவரோஹணக்கிரமத்தில் பாடுவது ஸஹஜமாதலால்சில ஸ்வரங்களைப் பாடும்போது மேல் ஸ்வரத்தை ஸ்தாயியாக வைத்துக்கொண்டு கீழ் ஸ்வரங்களை அனுவாதங்களாகச் செய்துகொள்ளுகிறோம். ஆகவே 'நி, ம, க' இம்மூன்றும் ஸ்தாயிஸ்வரங்களான 'ஸ, ம, ப' என்ற ஸ்வரங்களைத்தழுவியே உச்சரிக்கப்படுமென்றும் காணலாம். அதற்கு மாறாக 'ரி, த' இரண்டு ஸ்வரங்களையும், அவைகளுக்கு கீழே உள்ள 'ஸ, ப'. என்ற ஸ்தாயி ஸ்வரங்களிலிருந்து மேல்நோக்கி படிக்கிறோம் என்றும் காணலாம்.

இனி பின்வந்த ஸங்கித கிரந்தகாரர்கள் ராகத்திற்கு பதின்மூன்று லக்ஷணங்கள் உண்டு என்று எழுதியதை கவனிப்போம். **கிரஹம், அம்சம், ந்யாஸம், மந்தரம், தாரம், அல்பத்வம், பஹுத்வம் ஸன்யாஸம், வின்யாஸம், அபன்யாஸம், ஷாடவம், ஔடவம், அந்தரமார்க்கம்.** என்பவைகளாம். எல்லா ராகங்களும் இந்த பதின்மூன்று லக்ஷணமும் பொருந்தியவையாகும். **கிரஹம்,** ராகத்தை ஆரம்பிக்கும் ஸ்வரம், **அம்சம்** ராகத்தை வெளிப்படுத்தும் ஸ்வரம், **நியாஸம்** ராகத்தை முடிக்கும் ஸ்வரம், **மந்தரம்** ராகத்தின் கீழ் எல்லையைக்காட்டும் ஸ்வரம், **தாரம்** ராகத்தின் மேல் எல்லையைக்காட்டும் ஸ்வரம், **அல்பத்வம்** ராகத்தில் எந்த ஸ்வரம் அபூர்வமாகவும் குறைவாகவும் உபயோகப்படுகிறதோ அந்தஸ்வரம். இதற்கு மாறாக மிகுதியாக உபயோகப்படுவது **பஹுத்வ** ஸ்வரம், **அபன்யாஸம், வின்யாஸம் ஸன்யாஸம்** இவைகள் ராகம் பாடும் ஸந்தர்ப்பத்தில் இடை இடையே நிற்கும் ஸ்வரங்களைக் குறிக்கும். இதன் விபரம் புஸ்தகங்களிற் காண்க. 6 ஸ்வரங்களாலானது **ஷாடவம்,** **ஔடவம்** 5 ஸ்வரங்களாலானது, **அந்தரமார்க்கம்** ராகத்திற்கு ஏற்படாத புது ஸ்வரத்தை உபயோகித்தல். ஆக இந்த பதின்மூன்று லக்ஷணங்களையும் பாடகர்கள் அறிந்தே பாடவேண்டும்.

ஐரோப்பியர்கள் இந்த **அம்சம்** என்ற ஸ்வரத்தால் ஏமாந்து, அந்தஸ்வரம்தான் ஒரு ராகத்திற்கு ஆதாரச்ருதி என்று நினைத்து, அதையே 'டானிக்' (Tonic) என்று சொல்லி வருகிறார்கள். நமது ஸங்கித ஸம்பிரதாயத்தில் **ஷட்ஜகிரமம்** பிரதானமானதால் ச்ருதிபேதம் என்கிற வழக்கம் கிடையாது. ஆகவே, 'ஸ' என்பதுதான் ஆதாரச்ருதியாய் இருக்கமுடியும். அதில் எவ்வித மாறுதலும் ஸாத்யமில்லை.

பிறகு ஒவ்வொரு ராகமும் பாடுகையில் பாடகர்களுடைய ஸம்பிரதாயம் என்னவென்று விவரமாய் **ரகுநாதபூபர்** எழுதியிருக்கிறார். **ஆக்ஷிப்திகா, ராகவர்த்தனி, கரணம், விதாரி, வர்த்தனி** முதலிய பதங்களை சொல்லி அதோடு நில்லாமல் **ஆயித்தம்,**

எடுப்பு, முக்தாயி, மகரணி முதலிய பாடகர்கள் உபயோகிக்கும் பதங்களை மேல் சொன்ன பதங்களோடு ஸமன்வயப்படுத்தி உபகாரம் செய்திருக்கிறார். **ஆக்ஷிப்திகா,** என்பது ராகம் பாடும்போது கேட்பவர்க்கு பாடப்போகும் ராகம் இன்னதென்று குறிப்பாக ஒரு வின்யாஸத்தால் காட்டுவது ஆகும். அதையே பாஷையில் **மருவி, ஆயித்தம்** என்று சொல்லுவோம். அதன்பிறகு ராக விஸ்தார காலத்தில் ஒவ்வொரு பாகத்தையும் **ராகவர்த்தனி** என்று சாஸ்திரத்தில் சொல்வது வழக்கம். அந்த பாகங்கள் பிரிக்கப்பட்டும் இருக்கும், அந்தப் பிரிவுகளை **விதாரி** என்று சொல்லுவோம். ஒவ்வொரு பாகத்திலும் உள்ள ஆரம்பத்தையும் முடிவையும், எடுப்பு, முக்**தாயி** என்ற பதங்களால் குறிப்போம். **ராகவர்த்தனி** என்பதற்கு, **கரணம்** என்று பெயர். தானம் பாடுவதில் அதாவது **மகரணி** என்று வித்வான்கள் சொல்லும் பாகத்தில் ஸ்வரங்கள் சுழன்று சுழன்று வருவதால் **வர்த்தனி** என்று பெயர் சாஸ்திரத்தில் காணப்படுகிறது. இது விஸ்தாரமாக **ஸங்கீத ஸ[illegible]தை**யில்தான் முதன் முதல் விவரிக்கப்பட்டுள்ளது.

இதுவுமன்றி ஐம்பது ராகங்களுக்கு இந்த பாகங்களைக் காட்டி குறிப்பாக ராகவிஸ்தாரம் **ஸங்கீதஸார** மென்ற கிரந்தத்தில் **ஸ்ரீ வித்யாரண்யர்** எழுதிய பிரகாரம் ராகவிஸ்தாரம் எழுதப் பட்டிருக்கிறதையும் அந்தப் புஸ்தகத்தில் பார்க்கலாம். அது வித்வான்கள் கவனிக்கத்தகுந்தது. இவருக்குப் பிறகு வந்த **வேங்கடமகி சதுர்தண்டிப்பிரகாசிகையை** எழுதினார். அதில் மேளகர்த்தா எழுபத்திரண்டுக்கு மேல்படாது என்று ரூபித்தார். ராக லக்ஷணங்களுக்கு மேலே சொன்ன விஷயங்களையே **தானப்பாசாரியா**ரது கிரந்தத்தில் விஸ்தாரமாக எழுதியிருக்கிறதென்று சொல்லுகிறார். இதிலிருந்து **தானப்பாசாரியர் கோவிந்த தீக்ஷிதராய்** இருக்கலாமோ என்று ஸந்தேஹிக்க பலமான இடம் கொடுக்கிறது.

ஆகவே **கோவிந்த தீக்ஷிதராலும், வேங்கடமகியாலும்** எழுதப்பட்ட கிரந்தங்களில் உள்ள விஷயங்களை அனுஸரித்தே ஸங்கீத அனுஷ்டானம் நடந்து வருகிறது என்று முடிவு. இனி ஸங்கீத கிரந்தகாரர்கள் சொல்லிய விஷயங்களை ஒவ்வொருவராக எடுத்துக் கொண்டு கொஞ்சம் விஸ்தாரமாய்ச் சொல்லுவோம்.

ஸங்கீதத்தின் பெருமை.

ம-ா-ா-ஸ்ரீ S. வேங்கடராம அய்யர் அவர்கள்.*

ஸங்கீதமென்பது மஹாஉத்க்ருஷ்டமான சாஸ்திரம். அதன் எல்லைகளை குறிக்கும் காலத்தில் ப்ரபஞ்சத்தில் ஜகத் ஸ்ருஷ்டிகளும், குணங்களும் எவ்வளவு பெரிதாகயிருக்கின்றனவோ, அவைகளுக்கு மேலாகச் சொல்லவேண்டும். ஸங்கீதமானது, இசை பாட்டினால், ஸுகத்தைக் கொடுக்கும் சப்தத்திற்கு பெயர்;—பரதம் என்ற வார்த்தையின் உள் கருத்தை விளக்கி பாவ, ராக, தாளம் என்ற மூன்றுவித விவரங்கள் இசைந்து ஏற்பட்டு, ஸுகத்தைக் கொடுக்கும் இசை பாட்டுக்குப்பெயர்.

இந்த ஸங்கீதத்தின் மூலத்தையும், ஆதியையும் விசாரிக்கப்போனால், அது பரப்ருஹ்மத்திடமிருந்து ஏற்பட்ட சப்த பிருஹ்ம ஸ்வரூபமாகும். ஸ்ரீத்யாகராஜஸ்வாமிகள் இந்த நாதத்தையே பல கீர்த்தனங்களில் ப்ருஹ்மத்தின் ஸ்வரூபம் என்றும், பிரஹ்மானந்தத்தைக்கொடுக்கக்கூடியதென்றும் தெரிவித்திருக்கிறார். ஸமஸ்த, ஜீவகோடிகளுக்கும் காரணபூதராக இருக்கிற பரமாத்மாவே, நாதஸ்வரூபியாக எங்கும் விளங்குகிறார். இந்த நாதமானது பிராணனும், அக்னியும் கூடி வாயுவை உத்பத்திசெய்து 'ஹூம்' என்று ஏற்பட்ட ஓம்கார சப்தமாகும். அதனால் இதற்கு நாதமென்று பெயர் ஏற்பட்டது. இந்த நாதமானது ஆதியில் பிரஹ்மாவுக்கு உபதேசம் செய்யப்பட்டு, பிறகு அவர் ஸரஸ்வதியை ச்ருஷ்டி செய்து அவளிடம் கச்சபீ என்ற மஹாவீணையை கையில்கொடுத்து, அவளுடைய ஜிஹ் என்ற பேசும் கருவியாகி நாவில் வீற்றிருக்கச் செய்து, ஸங்கீத ஸாகரத்தை வீணையாகிய மிதக்கும் கருவியைக்கொண்டு நீந்தி அக்கரை சேர்ந்து ஆனந்திக்குமாறு அருளிச்செய்ததாக பெரியோர்களால் சொல்லப்படுகிறது. மேலும் பிருஹ்மா, மஹரிஷியான நாரதரை மஹதீ என்ற வீணையைக் கொண்டு; மேல் உலகங்களுக்குப்போய் நாதவேதமாகிய ஸாமவேதத்தின் உபவேதமாகிய காந்தர்வ வேதத்தை பிரகடனம் செய்ய அனுப்பினார். அந்த காலத்தில் மஹாதேவர் இப்ரபஞ்சத்திலிருக்கும் ஸமஸ்த ஜீவ கோடிகளும் பிருஹ்மானந்தத்தை அனுபவிக்கும்நிமித்தம் ஷை காந்தர்வவேதத்தை சுத்தம் செய்து அதை பாவ, ராக, தாளங்களுடன் பரத சாஸ்திரம் என்று பெயரிட்டு பரத முனியால் பூலோகத்தில் பரவும்படி அருள் செய்தார். அந்த மஹாதேவர் இவ்வளவு செய்தும் போதாமல் பூலோகத்தில் சிதம்பரம் என்ற பூலோக கைலாஸத்தில் தானும் நடித்து நடனஸபாநாயகராக எழுந்தருளினார். அந்தக்காலத்தில், நவரஸ பாவாபினயங்களும், துவாதசஹஸ்தப்பிராணாத்மகங்களும் ஸம்யுதம், அஸம்யுதம் என்ற இரண்டு ஹஸ்தங்களில், அஸம்யுதபாகத்தால் 28-வித ஹஸ்தபேதங்களும், ஸம்யுத பாகத்தால் 24 வேதங்களுடனும் புஷ்பபுடாதி 16-வித முத்ரிகா ஹஸ்தங்களும், 6 ஹஸ்தசேஷ்டைகளும், 9-வித சிரோபேதங்களும், முகம், புருவம் முதலான வின்யாஸங்களும், 8 திருஷ்டி பேதங்களும், நான்கு கண்டபேதங்களும், இவைகளோடு கூடிய அங்க அபினயங்களை தமது சொந்த அங்க விலாஸங்களால் நடித்து அருளித்தார். இதைத்தான் நாம் ஸமஸ்த ஜீவகோடிகளுக்கும் ஆனந்தத்தைக் கொடுக்கும் ஸங்கீத

* மைலாப்பூர் ஸ்ரீ த்யாகராஜ ஸங்கீத வித்வத் ஸமாஜக் காரியதரிசி (and son of உமையாள்புரம் ஸங்கீத வித்வான் நாதானந்தரஸக்ஞர் ஸ்வாமிநாத அய்யர்).

மென்று சொல்லுகிற பரத சாஸ்திரத்தின் மூலம் என்று அறிகிறோம். நாம் அனுஷ்டிக்கும் ஸங்கீதத்தின் பல பிரிவுகளும், குணங்களும், இந்த ஆனந்தத்தின் ஸ்வரூபத்தையும் குணத்தையும் பொருத்து உத்பத்தி உற்றவைகள்.

ஆனல் ஸங்கீதத்திற்கு பிரதானமான நாதம்இரண்டுவகையாகச்சொல்லலாம். அதாவது வர்ணாத்மகம் என்றும் த்வனியாத்மகம் என்றும் இருவகையாகும். அதில் த்வனியாத்மக சப்தமொன்றில் மட்டும் இந்த ஸங்கீதமானது உள்ளதல்ல. இருந்தாலும் த்வனியாத்மகரஸத்தில்தான், ஸகல ஜீவகோடிராசிகளும் பிரஹ்மானந்தத்தை ஸுலபமாக அடையக்கூடிய ஸாதனம் ஏற்படுகிறது. இந்த நாதமானது வர்ணாத்மக சப்தமாகவும், வேத வேதாங்க உபநிஷத்தாதி சாஸ்த்ரபுராண இதிஹாஸ நாடகாலங்காராதிகளாகவும், பிரபஞ்சத்தில் பிரஹ்மானந்தத்தை அனுபவிக்கும் மஹரிஷிகளால் தெரிவிக்கப்பட்டு பிரபலித்து வருகின்றது. நாம் சில மஹா காவ்யங்களையும் ராமாயண, மஹாபாரத, பாகவத புஸ்தகங்களையும் எப்போதும் படித்து ஆனந்திக்கிறோம். உலகத்தில் ஒவ்வொரு நடையும் பரப்ருஹ்மத்தின் ஸத்தியத்தை வெளிக்காட்டும் விஷயமாகையால் மஹா ஸூக்ஷ்ம புத்தியும் பொருமையும் பெற்ற மஹான்களுக்கு எவ்வித காரியத்திலும் பிரஹ்மானந்தத்தின் ஸூக்ஷ்மும், ரஹஸ்யமும் தென்படுகிறது. அதனல் தான் மஹான்கள் பிருஹ்மஸாக்ஷாத்காரத்தை அடைய பிரணவ நாதத்தை முக்கியமாக கைக்கொண்டு உபாஸிக்கிறார்.

மேற் சொன்னபடி பரப்ருஹ்மநாதமானது உலகத்தில் இரண்டுவிதமாக பிரகாசித்து ச்ருஷ்டிகோடிகளுக்கு ஆனந்தத்தைக் கொடுக்கிறது. ஆனல் நாதம் என்று சொல்லப்படும் பிராணாக்னி ஸம்பந்தமான பரப்ருஹ்மம் சப்தஸ்வரூபமாக ஆதியில் உண்டானதாகையால், இவ்வித நாதரஸத்தை பிரபஞ்சகோடிகள் ஆனந்தித்து அனுபவிக்குமாறு வெளிப்படுத்த அர்ஹமுள்ளவர்கள், எவ்விதத்திலாவது பிருஹ்மானந்தத்தை அரிந்தவர்களாகவாவது, அல்லது மஹா தாபத்துடன் அறிந்து கொள்ள ஆச்ரயிக்கிறவர்களாகவாவது இருக்கும் மஹா உத்கிருஷ்ட புருஷர்களாக இருக்க வேண்டியது அவசியமாக இருக்கிறது. இதற்கு ஸாதகம் அடைய ஷ புருஷர்கள் மஹாபொறுமைசாலிகளாகவும் தெய்வத்தினிடத்தில்நம்பிக்கையும் ஆத்மார்த்தபூஜையுள்ள தேவபக்தர்களாகவும், அடியார்களாகவும், இருக்கவேண்டியது அவசியமாக இருக்கிறது. கேவலம் நரஸ்துதியும், அழியும் பதார்த்த பூஜையும் உள்ளவர்கள் இவ்வித விஷயங்களுக்கு பூர்ணயோக்கியதை இல்லாதவர்களாக இருக்கிறார்கள். ஆகையால்தான் உலகத்தில் நாத பிருஹ்மானந்தத்தை பிரகாசிக்கச் செய்த புண்ணியகோடி மஹான்களெல்லோரும் தெய்வநம்பிக்கையையும், ஸத்தியத்தையும் பொறுமையையும் அனுஷ்டித்து தாரித்திரியத்தையும் பிரபஞ்சானுபவ கஷ்டங்களையும் லக்ஷியம் செய்யாத மஹரிஷிகளாகவும், ஆத்மக்ஞானிகளாகவும், எப்போதும் பகவன் நாமாவையே கைகொண்ட மஹாபாகவதர்களாகவும் இருந்து வருகிறார்கள். இந்த கலியுகத்தில் ப்ரத்யக்ஷமாக த்வனியாத்மக சப்தத்தின் ஸுகத்தை ஒருவாறு பிரஸ்தாபித்த மஹா புண்ணிய கவியான ஸ்ரீ தியாகராஜஸ்வாமிகள் மஹா தரித்திரராகவும், மஹா பாகவதராகவும், தெருவில் பகவன் நாமாவை பஜனைசெய்து அந்தணர்களுக்குரிய உஞ்சவிருத்தியை செய்து என்னும் அழியாத, எவராலும் ஸாத்தியமில்லாத பாவ, ராக, தாளத்துடன்,

நவரஸத்தோடுகூடிய ஸ்ரீ ராம நாம கீர்த்தனங்களை எவராலும் அவரவர்களுடைய சாரீரத்திற்குத் தகுந்தாற்போல் பாடக்கூடியதாகச்செய்து, பகவானிடம் அர்ப்பணம் செய்து, என்னாளும் அழியாக் கீர்த்தியைப் பெற்றார். இவ்விதமே ஆதியில் அனேக பாகவத பக்த கோடிகள் இருந்துவந்திருக்கிறார்கள்.

வர்ணாத்மக சப்த பாதைகளிலும், தக்காலத்தில் பக்த நிஷ்டர்களான மகாத்மா காந்தி (Mahatma Gandhi), ரவீந்த்ரநாத் டாகூர் (Rabindranath Tagore), ஜே. ஸி. போஸ் (J.C. Bose), பி. ஸி. ரே. (P.C. Ray.) லார்ட் இர்வின் (Lord Irwin), முதலியவர்கள் தெய்வபக்தியுள்ளவர்களாய் தாரித்திரியத்தைக் கண்டு அஞ்சாதவர்களாகவும் இருந்துகொண்டு எல்லோராலும் கொண்டாடத் தக்கவர்களாய் இருக்கிறார்கள். இதிலிருந்து சப்தமானது இரண்டுவகைகள் என்று சொல்லக்கூடும். இதில் மற்றொரு விசேஷம்; த்வனியாத்மக சப்தஸ்ரூபியாகிய ஸரஸ்வதீயே இதன் மர்மத்தை லோகத்தில் யாவரும் அறிந்துகொள்ள செய்திருக்கிறாள். அதாவது நாம் அவளை தியானம் செய்யுங்கால், அவளை சாந்தஸ்வரூபியாகவும், பரிசுத்த அடையாளமான ச்வேதாம்பரதாரியாகவும், ஈச்வரத்தியானத்திற்கு அடையாளமான ஜபமாலையையுடையவளாகவும், வர்ணாத்மக சப்தத்திலும் கவனமுள்ள புஸ்தக அடையாளத்துடன் கூடியவளாகவும், "கற்றது கைமண் அளவு கல்லாதது உலகளவு" என்ற எண்ணம் கூடியவளாகவும், அடக்க முள்ளவளாகவும், வீணாகானத்துடன் இருக்கிறாள். இதனால் நாம் அரிந்துகொள்ளவேண்டியது யாதெனில், பிருஹ்மஸ்வரூபத்திலிருந்து சப்தம் உண்டாகி, அதிலிருந்து பிரணவமும் வர்ணாத்மகமான சப்தபாதைகளும், லோகத்தில் வியாபித்திருக்கின்றன. ஸ்வயமாகவே ஸகல ஜீவகோடிகளையும் ஆனந்திக்க செய்யக்கூடிய ஸ்வரங்கள் ஸங்கீதத்திற்கு முக்கியமானதால் இந்த சப்தத்திற்கு ஆதிகாலம் சொல்லமுடியாது.

இப்பரத கண்டத்தில் இஹலோக விஷயங்கள் நிரம்பவும் கண் மறைத்து இருக்கும் காலத்தில், ஷெ ஸங்கீதத்தை யாவரும் பாடி ஆனந்திக்கும்பொருட்டு, அவதரித்த மஹான்களுக்குள் முக்கியரான ஸ்ரீ த்யாகராஜஸ்வாமிகள் நிரம்பவும் சிரேஷ்டமாக இருப்பதற்கு காரணம் யாதெனில், அவர் பாகவத ஜன்மாவாக அவதரித்தது என்று தெரிகிறது. அதனால்தான் அவர் காலங்களையும் குணங்களையும் ஒத்து பாவ, ராக, தாளங்களுடன் கூடிய பல கீர்த்தனங்களை உலகத்திற்கு அருள் செய்தார். இப் பாடல்களை அவருக்குப் பிற்காலம் ஜனங்களுக்கு தெரிவித்த சிஷ்ய கோடிகளில் உமையாள்புரம் கிருஷ்ணபாகவதர், ஸுந்தரபாகவதர் ஆக இருவர்களும் முக்கியமானவர்கள். அவர் கீர்த்தனங்களைக் கொண்டே வெகு வித்வான்கள் பெரிய ஸபைகளில் பாடி ஸகல ஜனங்களையும் ஸந்தோஷிக்கச் செய்கிறார்கள். மேற்சொன்ன ஸங்கீத வித்வான்களும் ஸங்கீதாபிமானிகளும் மிக்க சிரத்தையுடன் நடத்திவரும் Madras Music Academy என்ற ஸபையானது ஜனங்களுடைய ஸௌகரிய நிமித்தம் என்றைக்கும் நீடூழி வாழ்க!

॥ रघुनाथभूपविरचिता ॥

॥ सङ्गीतसुधा ॥

(Continued from page 112).

— अथ नन्दयन्ती जातिः —

अथोच्यते लक्ष्म तु नन्दयन्त्या अंशो भवेत्पञ्चम एव तस्याम् ।
ग्रहोऽत्र गान्धारक एव नांशो ग्रहांशयोरैक्यमपोद्यतेऽत्र ॥ ६९४ ॥
प्राहुर्ग्रहं पञ्चममेव केचिन्मन्द्रर्षभस्यात्र बहुत्वमुक्तम् ।
स्थानान्तरे तस्य ततोऽल्पता च स्यात्षड्जलोपेन च षाडवत्वम् ॥ ६९५ ॥
स्यान्मध्यमग्रामिकहृष्यकाख्या सा मूर्छना पञ्चमपूर्विकात्र ।
द्वात्रिंशदेवात्र कला भवन्ति चच्चत्पुटश्चाष्टकलोऽत्र तालः ॥ ६९६ ॥
स्यान्नाटकस्य प्रथमे तथाङ्के गाने ध्रुवाया विनियोजनं स्यात् ।
गान्धारको न्यास इहोदितोऽपन्यासौ तथा मध्यमपञ्चमौ द्वौ ॥ ६९७ ॥

— अथ प्रस्तारः —

1.	गा	गा	गा	गा	पा	पा	धप	मा		
	सौ									
2.	धा	धा	धा	धा	धा	नी	स	नि	नि	धा
3.	पा	पा	पा	पा	पा	पा	पा	पा		
	स्यं									
4.	धा	नी	मा	पा	गा	गा	गा	गा		
	वे		दां		ग	वे		द		
5.	मा	री	गा	गा	गा	गा	गा	गा		
	क	र	क	म	ल	यो		निं		
6.	मा	मा	पा	पा	धा	निध	पा	पा		
	त	मो	र	जो	वि	व				

7.	धा	नी	मा	पा	गा	गा	गा	गा		
	र्जि	तं								
8.	गम	पा	पा	पा	मा	मा	गा	गा		
	हरं									
9.	धा	नी	मा	पा	गा	गा	गा	गा		
	भ	व	ह	र	क	म	ल	गृ		
10.	मा	मा	मा	मा	मा	मा	मा	मा		
	हं									
11.	री	गा	मा	पा	पम	पा	पा	नी		
	शि	वं	शां		तं	सं		नि		
12.	री	री	री	री	पा	पा	मा	मा		
	वे		श	न	म	पू		वँ		
13.	धा	नी	स	नि	नि	धा	पा	पा	पा	पा
	भू	ष			ण	ली		लं		
14.	धा	नी	मा	पा	गा	गा	गा	गा		
	उ	र	गे		श	भो		ग		
15.	गा	पा	पा	पा	धा	मा	गा	मा		
	भा		सु	र	शु	भ	पृ	थु		
16.	धा	धा	नी	धा	पा	पा	पा	पा		
	लं									
17.	री	गा	मा	पा	पम	पा	पा	नी		
	अ	च	ल	प	ति	सू	नु			
18.	री	री	री	री	पा	पा	पा	पा		
	क	र	पं		क	जा		म		
19.	पा	पा	पा	पा	धा	मा	मा	मा		
	ल	वि	ला		स	की		ल		
20.	नी	पा	गा	गम	गा	गा	गा	गा		
	न	वि	नो		दं					
21.	री	री	गा	गा	मा	मा	मा	मा		
	स्फ	टि	क	म	णि	र	ज	त		

22.	नी	पा	नी	मा	नी	धा	पा	पाँ	
	सि	त	न	व	दु	कू		ल	
23.	सा	सा	धनि	धा	पा	पा	पा	पा	
	क्षी		रोद्		सा			ग	
24.	मा	पा	मा	परिग	गा	गा	सा	सा	
	र	नि	का		शं				
25.	री	री	गा	गा	मा	मा	पा	पा	
	अ	ज	शि	रः	क	पा		ल	
26.	री	री	री	गा	मा	रिग	मा	मा	
	पृ	थु	भाँ			ज	नं		
27.	मा	नी	पा	नी	गा	गा	गा	गा	
	वं		दे		सु	ख	दं		
28.	मा	मा	पा	पा	धा	धनि	निध	मा	
	ह	र	दे		ह	म	म	ल	
29.	धा	धा	सा	नी	धा	नी	पा	पा	
	म	धु	सू		द	न		सु	
30.	री	री	री	री	मा	पा	धा	मा	
	ते		जो		धि	क		सु	
31.	नी	नी	नी	नी	धा	पा	मा	मा	
		ग	ति	यो					
32.	मा	परि	ग	गा	गा	गा	गा	गा	गा
				निं					

—— गीतम् ——

सौम्यं वेदाङ्गवेदकरकमलयोनिं तमोरजोविवर्जितं हरं
भवहरकमलगृहं शिवं शान्तं सन्निवेशनमपूर्वं
भूषणलीलमुरगेशभोगभासुरशुभपृथुलम् ।
अचलपतिसूनुकरपङ्कजामलविलासकीलनविनोदम्
स्फटिकमणिरजतसितनवदुकूलक्षीरोदसागरनिकाशम्
अजशिरःकपालपृथुभाजनं वन्दे सुखदं
हरदेहममलमधुसूदनसुतेजोऽधिकसुगतियोनिम् ॥ ६९८ ॥

— अथ तालादिप्रकरणम् —

तालादयो यास्त्विह नोपदिष्टास्तासां च तालादि निरूपयामः ।
अनुक्तताले किल जातिभेदे चच्चत्पुटो वापि च पञ्चपाणिः ॥ ६९९ ॥
चित्रो भवेदेककलेऽथ वृत्तिस्ताले निरुक्ता द्विकले क्रमेण ।
चतुष्कले दक्षिणनामधेये ताले हि मार्गं समुदीरयन्ति ॥ ७०० ॥
स्यान्मागधी चैककले तु ताले संभाविता स्याद् द्विकले निरुक्ता ।
चतुष्कले सा पृथुलाभिधानाप्यनुक्तगीतिष्विति गीतयस्ताः ॥ ७०१ ॥
अंशस्वरस्यैव रसोऽत्र जातेस्तदंशभाजोऽपि निरूपणीयः ।
अनुक्तरागेऽपि च जातिभेदे तज्जन्यरागः स्फुरतीति वेद्यम् ॥ ७०२ ॥
तज्जन्यरागानखिलांश्च रागविवेचने द्राक् प्रतिपादयामः ।
उक्ताः किलाष्टादश जातयस्ता ब्रह्मोदितैरेव पदैः प्रयुक्ताः ॥ ७०३ ॥
शशाङ्कमौलेः स्तवने पुनन्ति सद्यो महापातकिनोऽपि मर्त्यान् ।
यथैव सामानि ऋचो यजूंषि नैवान्यथा कैश्चिदिह क्रियन्ते ॥ ७०४ ॥
सामप्रभूता अपि जातयोऽमूरिहान्यथाष्टादश नैव कार्याः ।
प्रयुज्यमानास्तु यथावदेताः श्रेयांसि भूयांसि दिशन्ति सद्यः ॥ ७०५ ॥

— अथ कपालानि (शुद्धजातिजन्यानि) —

ततः कपालानि च सप्त शुद्धजात्युद्भवानि प्रतिपादयामः ।

— उत्पत्तिः —

भिक्षाटवेषेण पिनाकिना प्राग्गीतासु षाड्जीप्रमुखासु तासु ॥ ७०६ ॥
तत्तादृशो यद्रसपारवश्यद्रवीभवत्तन्मुकुटीसुधांशोः ।
निष्यन्दमानामृतजातजीवतद्भूषणब्रह्मकपालकानि ॥ ७०७ ॥
यस्मादगायन्ननुसृत्य गीतिं तां शांभवीं तेन कपालसंज्ञाम् ।
एतानि गीतानि परं भजन्तीत्युदीरयन्त्यत्र मतङ्गमुख्याः ॥ ७०८ ॥

— षाड्जीकपालानि —

वदामि षाड्जीजनितं कपालमंशो ग्रहश्चात्र तु षड्ज एव ।
इहर्षभो न्यासतया प्रतीतोऽपन्यासगान्धारकनामधेयः ॥ ७०९ ॥

बहुत्वगान्धारकमध्यमौ द्वावल्पे निषादर्षभपञ्चमाश्च ।
सधैवता लङ्घ्य इहर्षभः स्यात्कलाः किल द्वादश संप्रदिष्टाः ॥ ७१० ॥

— आर्षभीकपालानि —

अथार्षभीजातिकपाललक्ष्म वक्ष्यामि तत्रर्षभ एव चांशः ।
भवेदपन्यासतया स एव स्यान्मध्यमो न्यासतया प्रतीतः ॥ ७११ ॥
निषादगान्धारकपञ्चमास्तु सधैवताः स्वल्पतया च वेद्याः ।
अल्पस्तु षड्जो नितरां तथाष्टौ कलास्तु शेषं पुनरार्षभीवत् ॥ ७१२ ॥

— गान्धरीकपालानि —

गान्धारिकाजातिकपाललक्ष्म वक्ष्यामि गान्धारक एव चांशः ।
न्यासोऽप्यपन्यास इह ग्रहश्च स एव षड्जर्षभगास्तथात्वे ॥ ७१३ ॥
स्याद्धैवतः स्याद्बहुलस्तथैव स्यादौडुवत्वं रिपयोर्विलोपात् ।
अष्टौ कलास्तत्र भवन्ति शिष्टं गान्धारिकायामिव सर्वमूह्यम् ॥ ७१४ ॥

— मध्यमाकपालानि —

अथोच्यते मध्यमिकाकपाललक्ष्माधुना मध्यम एव चांशः ।
न्यासोऽप्यपन्यास इह ग्रहश्च स एव तत्रेत्यवधारणीयम् ॥ ७१५ ॥
अल्पे निषादर्षभपञ्चमाः सगान्धारकास्तत्र कला नवैव ।

— पञ्चमिकाकपालानि —

अथोच्यते पञ्चमिकाकपाललक्ष्माधुनास्मिन्नृषभो मतोऽशः ॥ ७१६ ॥
षड्जो ग्रहस्तत्र निषादषड्जौ गान्धारिका मध्यमधैवतौ च ।
अल्पे भवन्त्यत्र कला हि चाष्टौ स्यात्पञ्चमीवत्परिशिष्टमत्र ॥ ७१७ ॥

— धैवतीकपालानि —

अथोच्यते धैवतिकाकपाललक्ष्माधुनांशः पुनरत्र षड्जः ।
रिगाविहाल्पौ नितरां तथापन्यासौ बहू मध्यमधैवतौ च ॥ ७१८ ॥
अष्टौ कलाः शिष्टमिहात्र षाड्जीजाताविव स्यादखिलं प्रयोज्यम् ।

— नैषादीकपालानि —

नैषादिकाजातिकपाललक्ष्म वक्ष्ये ग्रहोंऽशोऽपि च षड्ज एव ॥ ७१९ ॥
न्यासश्च वेद्यौ च रिगाविहाल्पौ निषादको धैवतमध्यमौ च ।
भवन्त्यमुष्मिन्बहुलाः किलाष्टौ कलाः कपालान्युदितानि सप्त ॥ ७२० ॥
ब्रह्मोदितैरेव पदैः स्वरैश्च गायेत्कपालान्युदितानि सप्त ।
कल्याणभूमीधरकार्मुकस्य स्तवेन कल्याणततीरुपैति ॥ ७२१ ॥

— अथ कम्बलानि —

अथोच्यते कम्बलगानलक्ष्म चण्डीशितुः कुण्डलिकाप्रजातः ।
यत्कुण्डली कम्बलनामधेयो जगौ ततः कम्बलनामतास्य ॥ ७२२ ॥
अत्र ग्रहोंऽशोऽपि च पञ्चमोऽपन्यासो बहुः स्यादृषभस्वरश्च ।
न्यासस्तु षड्जो मधगास्तथाल्पे तत्पञ्चमीजातिसमुद्भवश्च ॥ ७२३ ॥
अत्र स्वराल्पत्वबहुत्वयोगाद्भवन्ति भेदा बहवस्तथापि ।
नोक्तं मया विस्तरभीरुणात्र ग्रन्थान्तरे ते तु विलोकनीयाः ॥ ७२४ ॥
अनेन गानेन पुरा पुरारिर्ददावभीष्टं किल कम्बलाय ।
अद्यापि तद्गानकृतां जनानामभीष्टदः स्यात्स शिवः प्रहृष्टः ॥ ७२५ ॥
ब्रह्मोदितान्येव पुरा पदानि कपालगानस्य वयं लिखामः ।

— षाड्जीकपालपदानि —

झुं द्रुं झुंद्रुं ॥ खट्वाङ्गधरम् ॥ १ ॥ दंष्ट्राकरालम् ॥ २ ॥ तटित्सदृशजिह्वम् ॥ ३ ॥ हौं हौं हौं हौं हौं हौं हौं हौम् ॥ ४ ॥
बहुरूपवदनम् ॥ ५ ॥ घनघोरनादम् ॥ ६ ॥ हौं हौं हौं हौं हौं हौं हौं हौम् ॥ ७ ॥ हौं हौं हौं हौं हौं हौं हौं हौम् ॥ ८ ॥
नृमुण्डमण्डितम् ॥ ९ ॥ हूं हूं कह कह हूं हूं ॥ १० ॥ कृतविकट-मुखम् ॥ ११ ॥ नमामि देवं भैरवम् ॥ १२ ॥

— आर्षभीकपालपदानि —

झुंद्रुं झुंद्रुं ॥ दंष्ट्राकरालम् ॥ १ ॥ ओं ओं हौं हौं हौं हौं हौं हौम् ॥ ३ ॥ हौं हौं हौं हौं हौं हौं हौं हौम् ॥ ४ ॥

वरसुरभिकुसुम ॥ ५ ॥ चर्चितगात्रम् ॥ ६ ॥ कपालहस्तम् ॥ ७ ॥ नमामि देवम् ॥ ८ ॥

— गान्धारीकपालपदानि —

चलत्तरङ्ग ॥ १ ॥ भङ्गुरम् अ ॥ २ ॥ नेकरेणु ॥ ३ ॥ पिञ्चरं सु ॥ ३ ॥ रासुरैः सुसेवितम् पु ॥ ५ ॥ नातु जाह्न ॥ ६ ॥ वीजलम् मां ॥ ७ ॥ बिन्दुभिः ॥ ८ ॥

— मध्यमाकपालपदानि —

शूलकपाल ॥ १ ॥ पाणित्रिपुरविनाशि ॥ २ ॥ शशाङ्कधारिणम् ॥ ३ ॥ त्रिनयनत्रिशूलम् ॥ ४ ॥ सततमुमया सहि ॥ ५ ॥ तं वरदं हैं हैं हैं हैम् । ६ ॥ हैं हैं हैम् ॥ ७ ॥ हैं हैं हैं हैं हैं हैम् ॥ ८ ॥ नौमि महादेवम् ॥ ९ ॥

— पञ्चमीकपालपदानि —

जय विषमनयन ॥ १ ॥ मदनतनुदहन ॥ २ ॥ वरवृषभगमन ॥ ३ ॥ असुरपुरदहन ॥ ४ ॥ नतसकलभुवन ॥ ५ ॥ सितकमलवदन ॥ ६ ॥ भव मे भयहर ॥ ७ ॥ भव शरणम् ॥ ८ ॥

— धैवतीकपालपदानि —

अग्निज्वालाशि ॥ १ ॥ खावलि ॥ २ ॥ मांसशोणित ॥ ३ ॥ भोजिनि ॥ ४ ॥ सर्वाहारि ॥ ५ ॥ निर्मांसे ॥ ६ ॥ चापर्णे ॥ ७ ॥ नमोऽस्तु ते ॥ ८ ॥

— नैषादीकपालपदानि —

सरसगजचर्मपटम् ॥ १ ॥ भीमभुजङ्गमानद्धजटम् ॥ २ ॥ कह कह हुङ्कृतविकटमुखम् ॥ ३ ॥ नम तं शिवं हरमजितम् ॥ ४ ॥ चण्डमुण्डमजेयम् ॥ ५ ॥ कपालमण्डितमुकुटम् ॥ ६ ॥ कामदर्पविध्वंसकरम् ॥ ७ ॥ नम तं हरं परमशिवम् ॥ ८ ॥

— अथ गीतिलक्षणम् —

प्रस्तावने जातिनिरूपणस्य या गीतयः पूर्वमिहोपदिष्टाः ॥ ७२६ ॥
तासामिदानीं किल लक्षणानि वक्ष्यामहे गायकबोधहेतोः ।
त्रिषष्ट्यलंकारयुता चतुर्भिः स्थाय्यादिभिः संमिलिता च वर्णैः ॥ ७२७ ॥
विलम्बितेनापि च मध्यमेन द्रुतेन शोभां दधती लयेन ।
गानक्रिया गीतिरिहोपदिष्टा चतुर्विधा सा गदिता मुनीन्द्रैः ॥ ७२८ ॥
स्यान्मागधीनामवती किलाद्या तथार्धमागध्यभिधा द्वितीया ।
संभाविताख्यानवती तृतीया भवेच्चतुर्थी पृथुलाभिधाना ॥ ७२९ ॥

— मागधी —

क्रमेण लक्ष्माणि पदानि तासां सा मागधी लक्षणमुच्यतेऽत्र ।
विलम्बितेनैव पदेन युक्तं गायेत्कलायां पदमादिमायाम् ॥ ७३० ॥
पदान्तरेणापि युतं तदेव गायेत्पदं मध्यलयेन युक्तम् ।
कलां द्वितीयामधिकृत्य सम्यक्कलां तृतीयामधिकृत्य पश्चात् ॥ ७३१ ॥
ते द्वे तृतीयेन पदेन युक्ते गायेद्द्रुतेनैव लयेन सार्धम् ।
इति त्रिरावृत्तपदां वदन्ति तां मागधीं मागधराजहृद्याम् ॥ ७३२ ॥

— मागधीपदानि —

मा	गा	माधा	धनि	धनि	सनि	धा
दे		वं	दे	वं	रु	द्रं

रिग	रिग	मग	रिस
देवं	रुद्रं	वं	दे

— अर्धमागधी —

अथार्धमागध्यपि लक्ष्यतेऽत्र विलम्बितेनैव पदेन युक्तम् ।
गायेत्कलायां पदमादिमायां पदान्तरेणाथ युतं तदर्धम् ॥ ७३३ ॥
गायेत्पुनर्मध्यलयेन युक्तं कलां द्वितीयामधिकृत्य सम्यक् ।
कलां तृतीयामधिकृत्य पश्चादर्धे द्वितीयस्य पदस्य गायेत् ॥ ७३४ ॥
पदान्तरं च द्रुतमानयुक्तं सैवार्धमागध्यभिधावती स्यात् ।

मा	री	गा	सा	सा	सा	धा नी	
दे		वं		वं	रु	द्रं	
	पा	धा	पा	मा			
	द्रं	वं	दे				

— संभाविता —

संभावितालक्षणमत्र वक्ष्ये संक्षेपितैश्चात्र पदैश्चतुर्भिः ॥ ७३५ ॥
गुर्वक्षरैर्भूरिभिरन्विता च कलादिमा स्यात्सविलम्बिता च ।
तथैव मध्यस्थपदद्वयस्य प्रत्येकमुच्चारणतो द्विवारम् ॥ ७३६ ॥
आद्यान्तिमे चापि पदे विहाय परा कला मध्यलयान्विता स्यात् ।
पदैश्चतुर्भिः सहिता द्रुतेन लयेन युक्ता तु कला तृतीया ॥ ७३७ ॥
एतत्त्रयं यत्र चकास्ति चैषा संभाविता गायकसंमता स्यात् ।

धा	मा	री	गा	री	गा	सा	सा
भ		क्त्या		दे		वं	
नी	धा	सा	नी	धा	नी	मा	मा
रु		द्रं		वं		दे	

— पृथुला —

लक्ष्मोच्यतेऽथो पृथुलाख्यगीते संभावितावत्सकलं च वेद्यम् ॥ ७३८ ॥
लघ्वक्षराणां बहुलप्रयोगोऽपरं भवेदेष तयोर्विशेषः ।

मा	गा	री	गा	सा	धनि	धा	धा
सु	र	न	त	ह	र	प	द
धा	सा	धा	नी	पा	निधप	मा	मा
यु	ग	लं		प्र	ण	म	त

—ताललक्षणम् —

पदाश्रयं लक्षणमुक्तमासां तालाश्रयं लक्षणमामनामः ॥ ७३९ ॥

ताले गुरुद्वन्द्वलघुप्लुताढ्ये चच्चत्पुटे ऽवाद्यगुरुद्वयं तु ।
तद्वाक्यरीत्या च गुणेन युक्तं चित्रार्हमेकैकमनुप्रयुज्य ॥ ७४० ॥

तद्दक्षिणाख्ये ध्रुवकादिभिस्तु मात्राभिरष्टाभिरथ प्रयुञ्ज्यात् ।
सा मागधीगीतिरुदाहृतैवं तालाश्रयेणापि तथा मुनीन्द्रैः ॥ ७४१ ॥

चच्चत्पुटस्यात्र लघुं तृतीयं प्रयुज्य पूर्वं जगणार्धयुक्तम् ।
आद्येन मात्राद्वितयेन चान्त्यं मात्राद्वयेनापि युतं प्रयुञ्ज्यात् ॥ ७४२ ॥

प्लुतं तु सार्धं छगणेन युक्तं मात्राभिरष्टाभिरथ प्रयुञ्ज्यात् ।
द्विरीरितान्त्यद्वितयान्विताभिस्तदर्धमागध्युदिता मुनीन्द्रैः ॥ ७४३ ॥

तालान्तरे गीतिरितीयमूह्या संभावितालक्षणमुच्यतेऽत्र ।
चच्चत्पुटे तु द्विकले तु वृत्तिर्मार्गे मता भूरिगुरुः किलैषा ॥ ७४४ ॥

चच्चत्पुटे तत्र चतुष्कले तु स्याद्दक्षिणे भूरिलघुस्तथान्या ।
निरूपितैवं पृथुला तयोस्तु शिष्टं यथापूर्वमिहावधार्यम् ॥ ७४५ ॥

सदाशिवब्रह्मशिवाञ्जनेयशिलादसून्वादिमतानुरोधात् ।
मतङ्गशार्दूलकदत्तिलादिप्रणीतशास्त्राणि मुहुर्विचार्य ॥ ७४६ ॥

ग्रन्थान्विलोक्याधुनिकैर्हरीन्द्रश्रीशार्ङ्गदेवप्रमुखैः प्रणीतान् ।
आकर्ण्य लक्ष्याणि च तत्र तत्र सत्संप्रदायेन समागतानि
कृत्वैकवाक्यं सकलं स्वबुद्ध्या सम्यक् स्वराध्याय इह प्रणीतः ॥ ७४७ ॥

॥ इति रघुनाथभूपरचितायां सङ्गीतसुधायां
प्रथमः स्वराध्यायः समाप्तः ॥

The Music Conference, 1930.

A SUMMARY OF THE PROCEEDINGS.*

The Music Conference 1930 held by the Music Academy, Madras, opened on 25-12-'30 with Brahmasri Gayaka Sikhamani L. Muthiah Bhagavatar in the Chair. Vidwan Tiger Varadachariar, Vidwan Sabhesa Iyer, Mr. M. S. Ramaswamy Iyer, Mr. T. V. Subba Rao, Mr. P. S. Sundaram Iyer, Mr. Subramania Sastriar of Tanjore, Mr. T. L. Venkatarama Iyer and others were present.

The report of the preliminary conference of experts on *Srutis and Raga Lahshana*, held during the Easter of 1930, was taken up for consideration. The conclusion reached at the preliminary conference regarding *Srutis* was that it was necessary to restrict the number of *Srutis* to only 22. Mr. P. S. Sundaram Iyer moved that the said conclusion be adopted by this conference. The proposition was seconded by Mr. Subramania Sastriar and supported by Mr. M. S. Ramaswami Iyer and was adopted. The Conference also adopted the conclusions of the preliminary conference about the frequency ratios of the 22 *Srutis*, which are, 1, 256/243, 16/15, 5/4, 81/64, 4/3, 27/20, 45/32, 64/45, 3/2, 128/81, 8/5, 5/3, 27/16, 16/9, 9/5, 15/8, 243/128.

The Conference was of opinion that the 22 *Srutis* occurred in the following *Ragas*. R^1 in *Gowla*, R^2 in *Mayamalava Gowla*, R^4 in *Kalyani*, G^1 in *Bhairavi* and *Todi*, G^2 in *Kharaharapriya*, G^3 in *Sankarabharanam* and *Kambhoji*, G^4 in *Kalyani*, M^1 generally in the *Suddha Madhyama Ragas*, M^2 in *Begada*, M^3 in *Poorva Kalyani*, M^4 in *Varali* and *Ramapriya*, P in all *Ragas* where *Panchama* is not *Varja*, D^1 in *Saveri*, D^2 in *Mayamalava Gowla* and *Todi*, D^3 in *Kambhoji*, D^4 in *Kalyani*, N^1 in *Kambhoji and Bhairavi*, N^2 in *Kharaharapriya*, N^3 in *Sankarabharanam* and *Mayamalava Gowla*, and N^4 in *Kalyani* and *Kuranji*.

With reference to R^3 there was a discussion as to whether it occurred in *Bhairavi*. Mr. T. V. Subba Rao was of opinion that it occurred in *Bhairavi*. Mr. C. S. Iyer was doubtful. Eventually it was agreed that the *Rishabham* in *Bhairavi* was *Trisruti Rishabham*.

Next the *Lakshanas* of the following *Ragas* were taken up for consideration and the following conclusions arrived at:—

1. *ASAVERI*. The conclusion reached was that in *Arohana*, *Asaveri* takes *Sa ri ma pa dha sa* and in *Avarohna*, *Sa ni sa pa dha ni dha pa ma ga ri sa*. The Conference was of opinion that the *Raga* took several *Vakra Sancharas*, occasionally taking the foreign note R^3. But the use of this foreign note R^3 was considered to be so slight that the *Raga* need not be regarded as *Bhashanga*. It was a *Janya* of *Todi*.

2. *PUNNAGAVARALI*. This is a *Janya* of *Todi*. Its *Arohana* and *Avarohana* are: *Ni sa ri ga ma pa dha ni—Ni dha pa ma ga ri sa ni*. R^3 is occasionally used, but the *Raga* need not be classed as *Bhashanga*.

3. *AHIRI*. There was a discussion as to the *Mela* of which this was to be regarded as *Janya*. Mr. Sabhesa Iyer and others were of opinion that it was a *Janya* of the *14th Mela*, whereas Mr. Muthiah Bhagavatar and some others considered that it might be the *Janya* of the *8th Mela*. The preponderance of opinion was in favour of the *14th Mela* and that was adopted. The *Arohana* and *Avarohana* are: *Sa ri sa ma ga ma pa dha ni sa—Sa ni dha* (long) *pa ma ga ma ri*

* Issued under the authority of the President of the Conference, Gayaka Sikhamani L. Muthiah Bhagavatar.

(*long*) *sa*. *Sadharana Gandhara* though occasionally used in the Kritis is seldom used when singing. Therefore it is not a *Bhashanga Raga*.

4. *SAVERI*. The Conference was of opinion that it was a *Janya* of *Mayamalava Gowla*. Its *Arohana* and *Avarohana* are: *Sa ri ma pa dha sa - Sa ni dha pa ma ga ri sa*. The use of *Sadharana Gandhara* or *Kaisiki Nishada* was considered to be improper. The *Raga* is not *Bhashanga*.

5. *NADANAMAKRIYA*. This is a *Janya* of the *15th Mela* with *Arohana* and *Avarohana* as follows:—*Ni sa ri ga ma pa dha ni*—*Ni dha pa ma ga ri sa ni*.

6. *GOWLI PANTHU*. This is a *Janya* of the *15th Mela*. The *Arohana* and *Avarohana* are: *Sa ri ma pa ni sa*—*Sa ni dha pa ma pa dha ma ga ri sa*. The use of *Pratimadhyama* is not proper.

7. *SOURASHTRA*. After some discussion it was held that this was a *Janya of the 17th Mela*. The *Arohana* and *Avarohana* are: *Sa ri ga ma pa dha ni sa*—*Sa ni sa dha* (*long*) *pa ma ga pa ma ga ri sa*. There was a difference of opinion as to whether *Kaisiki Nishada* was permissible. Mr. Sabhesa Iyer was of opinion that it was not admissible, but the preponderant opinion was that it occurred in several compositions and was permissible.

8. *ANANDA BHAIRAVI*. The Conference was of opinion that this *Raga* should be treated as a *Janya of the 22nd Mela as Chatussruti Dhaivata* was predominant and *Suddha Dhaivata* was only slightly used. About its *Arohana aud Avarohana* there was a good deal of controversy. Mr. Sabhesa Iyer was of opinion that the *prayogas* "*Pa dha ni*" and "*Pa ni sa*" were inadmissible and he suggested that the *Arohana* should be *Sa ga ri ga ma pa sa*. Messrs. Bidaram Krishnappa, Tiger Varadachariar, Sambamurty Iyer and T. L. Venkatarama Iyer took the view that '*Pa dha ni*' was permissible and reference was made to the *Dikshitar's Kritis* and "*Ni Mati Sallaka*." The President Mr. Muthiah Bhagavatar remarked that *Pa dha ni dha pa* was of frequent occurrence in compositions. It was accordingly decided that the *Arohana* should be *Sa ga ri ga ma pa dha pa sa*, when alone *Pa dha ni dha pa* was admissible. With reference to "*Pa ni sa*," Mr. Sambamurty Iyer was of opinion that it was permissible and quoted Ramaswami Dikshitar's "*Amba Ni Charanam*" in support of his position. The Conference came to the conclusion that the *Prayogam* was *Arsham* and should be confined to existing *Kritis* and not adopted in future. So the *Arohana* and the *Avarohana* of the *Raga* are: *Sa ga ri ga ma pa dha pa sa*—*sa ni dha pa ma ga ri sa*. This *Raga* has no *Sancharam* in the *Mandra Sthayi*, below *Nishadam*.

9. *MUKHARI*. It is a *Janya* of the *22nd Mela*. Its *Arohana* and *Avarohna* are: *Sa ri ma pa ni dha sa*—*Sa ni dha pa ma ga ri sa*. In the *Arohana Chatussruti Dhaivata* and in the *Avarohana Suddha Dhaivata* occur. The *prayoga* "*Pa dha sa*" is quite common.

10. *HUSENI*. This is a *Janya* of the *22nd Mela*. Its *Arohana* and *Avarohana* are: *Sa ri ga ma pa ma pa ni dha ni sa*—*Sa ni dha pa ma pa ma ga ri sa*. The use of *Suddha Dhaivata* was permissible.

11. *KAMBHOJI*. This is a *Janya* of *Harikambhoji*. Its *Arohana* and *Avarohana* are: *Sa ri ga ma pa dha sa*—*Sa ni dha pa ma ga ri sa*. It was decided that *Kakali Nishada* was permissible in the *prayoga*, '*Sa ni pa dha sa*'.

12. *SAHANA*. This is a *Janya* of the *28th Mela* with the *Arohana* and *Avarohana*: *Sa ri ga ma pa ma dha ni sa*—*Sa ni dha pa ma ga ma ri ga ri sa*. The *prayoga*—*Ri ga ma pa dha ni* was considered to be admissible.

13. *YADUKULA KAMBHOJI*. This is a *Janya* of the *28th Mela*. Its *Arohana* and

Avarohana are: *Sa ri ma ga ma pa dha sa—Sa ni dha pa ma ga ri sa.*

At this stage the following resolution was moved:

"The compositions in the *Janaka* and *Janya Ragas* of the first and the last *chakras*, as well as the first and the last *Ragas* of the remaining *chakras*, in the *Suddha* and *Pratimadhyama* group of *Melas*, be sung in the *svaras* appropriate to those *Melas*."

Mr. Vinjamuri Narasimhachari was of opinion that according to Venkatamakhi *Suddha Gandhara* was not exactly *Chatussruti Rishabham* but *Panchasruti Rishabham* and likewise *Suddha Nishada* was equivalent to *Panchasruti Dhaivata*. Mr. Hubli Krishnaachariar objected to the words *Janaka Ragas* and said that *Melas* were not really *Ragas* but merely formulæ and that they should be styled only as *Janaka Melas* and not *Janaka Ragas*. After some discussion the original resolution was carried.

14. *NILAMBARI.* This is a *Janya* of *Sankarabharanam*. Its *Arohana* and *Avarohana* are: *Sa ri ga ma pa ni sa—Sa ni pa dha ni pa ma ga ri ga sa. Kaisiki Nishadam* occurs in the '*Pa dha ni pa*' *prayogam.*

15. *ATHANA.* This is a *Janya* of *Sankarabharanam*. Its *Arohana* and *Avarohana* are: *Sa ri ma pa dha ni sa—Sa ni pa ma ga ma ri sa.* The *prayogam—Ri ga ma* and *Ni dha pa* are admissible. Both the *Nishadams* occur and also *Sadharana Gandharam.*

16. *BILAHARI.* This is a *Janya* of *Sankarabharanam*. Its *Arohanam* and *Avarohanam* are: *Sa ri ga pa dha sa—Sa ni dha pa ma ga ri sa. Kaisiki Nishadam* occurs in the *prayogam—'Pa dha ni dha pa.'*

Extracts from Periodicals.

The Forty-first Conference of the Incorporated Society of Musicians held at Oxford, is memorable for the remarkable addresses delivered by its worthy President Sir. John B. McEwen, the Principal of the Royal Academy of Music, and Prof. Percy G. Buck, M.A. The Presidential address on "*The Musical profession, to-day and to-morrow*" was ably supplemented by that of Dr. Buck on "*What is a Profession*"? These two addresses that go together come from 'speakers who represent two of England's leading institutions and are of recognised authority not only in the domain of music but in matters of administration, where they can bring about a realisation of the great aims they visualise'. Their active attempts to promote the welfare of the Incorporated Society of Musicians, have lessons of peculiar significance for us over here, engaged in advancing the activities of the Music Academy, Madras. The addresses are fully reported in the successive issues of "*A Music Journal*"* early in the year and will amply repay perusal by our readers. We give here-below extracts therefrom.

The Music Profession To-day and To-morrow.

Sir John B. McEwen directed his attention first to that aspect of musical activity that found expression in and led to the Society:—

"Some may say—and do say—' Why should such a Society exist and what useful purpose can it serve?

* The official Organ of the Incorporated Society of Musicians, London.

So far as the art of Music is concerned, no Society or association can directly influence its nature or effect its evolution. The artist is a being who seems entirely self-contained and independent. His work is valued in proportion as it is individual and unique; and to group into a Society based on community of aim and interest, a number of these highly individualistic personalities is not only impossible but purposeless and futile.' Such a statement of the artist's status is one-sided and incomplete. While the practice of an art is something which may be pursued without any direct reference to anything beyond its own realisation and while from one point of view and that not the lowest—the work of the artist may be carried on chiefly or even wholly, 'for the love of the working'—to use Kipling's phrase—anything like sustained and consistent practice of an art is impossible apart from a stable and ordered social background. Art pre supposes communal life and communal interests, and is at one and the same time the result and the measure of the degree of civilization realised by a community.

" The Social significance of the art of music is two fold. It animates, adorns and intensifies the relations between the members of the community. It serves to convey from individual to individual—and even, from age to age—those workings of the human spirit, which are at once too deep and too delicate for crystallisation into the spoken word, Through the art of music we are intimately and immediately "en rapport" with men of other places and other times, Through this art we realise not so much what they think or thought, but what is ever so much more significant and vital—what they feel or felt. And so, in future years they who come after us will be able, by re-living the music of to-day, to re-live in some measure the emotional experiences which have found expression therein.

"There is, however, another aspect from which the art of music is socially significant. This for lack of a better term I shall call the industrial aspect. Under the conventions and arrangements of a complex and artificial civilization the work of the community is parcelled out and allotted to individuals according to dispositions, abilities, tastes and opportunities, regulated—if I dare use the term where there is so much casual happening—by the prime need of maintaining social equilibrium. In modern life the principle of the "division of labour" confines each individual to the regular and systematic pursuit of some occupation, leaving him to depend on the surplus labour of his fellows for such products as come from activities other than his peculiar occupation. Modern industrialism has thus produced various categories and orders of occupation all more or less mutually dependent, but each carried on usually without direct reference to any other. The connection between these diverse forms of activity—whatever it may have been in primitive times—is now maintained through the medium of a generally accepted standard of value, of such a nature that the productions of all occupations can be referred to and estimated in terms of this standard. This standard is purely conventional, and its operations regulated mostly by the laws of supply and demand. The result of the operations of this standard is that every activity and the products of every activity have what is called a price. If the demand for a particulrr activity and its products is in excess of the supply, the price of that activity and its products is high; if it is the other way about, the price is low. From an industrial point of view the occupation of music is subject to the operation of these economic principles, and unless, through some fortunate arrangement, the musician is in a position of economic-independence, his comfort, happiness and well-being depend on the price which he can command and receive for his labours. In music again, as in some other occupations, this price varies largely from individual to individual. Where the commodity for sale is personal service or skill, there is always much fluctuation and difference between the price commanded by different individuals.

"These general considerations which I have summarised under the term 'Social Significance' define the place and the function of the musician in the community, and give rise both to that solidarity which brings about formal union into a professional society, and to that realisation of responsibility to the community as a whole which provides such a Society with its aims and objects."

In dealing with the aspect of *yesterday* Sir J. B. did well to pause a moment to explain the motives animating the Society, 'with a view to dispel from the mind of some, the idea that the Incorporated Society is in all respects a Trades Union':—

" While the general function of Trades Unionism may be defined 'as the protection and improvement of the workman's standard of life, underlying the whole

history of the movement is the idea of a struggle, sometimes bitter enough to be termed a *War*, between two sections of society, employers and employed. Here lies the distinction between the Trades Union idea and that on which a Professional Society is based. Up till recent times, except in some few cases, *e.g.* in some places of amusement and in some so called Academies, Colleges and Schools, the profits from which go into the pockets of an individual or a group of individuals, the musician was not strictly speaking *employed*. He is rather in the position of a trader who offers a commodity—in this case personal service—for a price which varies according to a number of factors. Except in the case of the *employed* musicians I have mentioned, he cannot use the ultimate weapon of the employed—the strike—to raise the price or improve the conditions of his labour because except in the case of musical "employees" no one benefits financially by his labour. To use the stock term, except in these employed conditions, he is not *exploited* by any other individual or class. When I read to you the objects of the "Society of the Professional Musicians" as set forth in the first Annual Report published in 1884, you will see that, although born in the centre of the Trade Union world and deriving its origin from the movement, this Society has aims which far transcend the narrow policy and objective of Trade Unionism. These objects are :—

1. To bring into close contact for the friendly discussion and interchange of ideas, those who by the nature and restriction of their quiet unostentatious mode of life do not have the opportunity of meeting one another.
2. To disseminate among those holding chief influence over the spread of musical knowledge, the latest and best information.
3. To consider all legislative and other proposals affecting the interests of the musicians.
4. To labour earnestly and perseveringly for the full recognition of the finest and purest of the arts as an educational power of the highest character.
5. To establish a system of graded examinations which shall (by its obvious fairness, independence and completeness) command the confidence of students, and the respect and loyal support of all teachers.

"There is neither time nor need to discuss these five stated aims in detail. You will note that only in No. 3 there is an approach to something resembling Trades Union policy. Otherwise they are concerned not with the questions of wages and conditions of labour, but with the promotion of the interests of the art of music and relations between the profession and the community at large."

Passing on to another aspect of *yesterday* Sir J. B. showed how the ideals that formed the foundations of the original Society continued to be the basis of the policy, of the present Incorporated Society of Musicians, as may be evident from the first general paragraph of the Memorandum of Association :—

"The promotion of whatever may tend to the elevation of the status and the enforcement of the qualifications of all members of the musical profession and the musical education of the people. . . . ."

"The Reconstitution of the Society in 1928," Sir J. B. continued, "disembarrassed it of commitments not really in line with its chief objects and ideals and has substituted for a somewhat narrow outlook a broader view of its responsibilities of the profession, the art and the community."

This brought the lecturer to a consideration of the position and functions of the Society from the point of view of *to-day*. He observed :—

"I have said that the musician 'from the industrial point of view, is in the position of a trader who offers a commodity—in this case personal service—for a price which varies in different cases. As traders, the musician and the individual members of all other professions, carry on their work for the purpose of earning profit and are controlled and restricted only by considerations of law and equity. But when members of one occupation associate themselves together with the intention of realising ideals of efficiency and of public service, the trading aspect of things is replaced by the professional aspect. Standards of efficiency and conduct are determined and established and methods of control and discipline are formulated. All this is impossible without some form of representative association. Trades may need Trades Unions or employers' defence Societies, but a profession calls for and needs an association having different functions and different objects. No orga-

nised profession can exist without a central representative body or association, which can and indeed must formulate, establish and carry out methods for the attainment of professional ideals. It must set up and enforce standards of efficiency and of conduct.

"On the lines indicated by these two terms—efficiency and conduct—lies the chief work to-day of a professional society like the Incorporated Society of Musicians. The older professions possess powers under the sanctions and authority of the State, by which they can control entry into the profession, and by which they can exact and demand proof of professional competency. These sanctions have been demanded from the State and granted not because of any desire to limit competition or to maintain the level of wages, but because each profession concerned has arrived at a consciousness of its duty to itself and its duty to the community. Under the same sanctions they have established standards of conduct and codes of behaviour, formulated to preserve the integrity of the profession, and to enable it to maintain unimpaired its relations to the community. The musical profession even as long ago as 1884 was, if we judge from the explicit statement of the aims of the Society of Professional Musicians, keenly conscious of both these duties. To-day more than ever, the musician realises that the art he practises is a vitally important affair in the life of the community; and if he desires and looks for State sanction with regard to definite standards of efficiency and conduct, he does so because, both individually and collectively, he is aware of his responsibilities to the whole community.

"This is not the place or time to attempt to particularise the standards of efficiency required for entrance to the profession of music, or to discuss standards of conduct desirable or necessary in prosecuting this profession. But I may say that in my opinion the determination of such standards is one of the chief tasks awaiting the Incorporated Society of Musicians to-day. It is fairly evident that there is in the Society a general agreement on these, and, although at the present time the Society can only express authoratative opinion and exercise moral pressure to ensure the general acceptance of such standards, I believe that it is only a matter of a few years before it will have acquired full professional status and be able to act with the sanction and authority of the State."

Coming to the aspect of *to-morrow* and to a consideration of the musical future of the whole country, Sir J. B. felt great diffidence in attempting a forecast in the teeth of 'the chill wind of economic distress.' He however drew attention to the unparalleled character of the relations that existed in England between the State and Music, and the difficulty of the Continental mind to understand on the one hand, "a polity in which so much that is imparted into the life of the community is left unembarassed but at the same time unhelped by direct State interference" and on the other, "the in-eradicable independence that had ever resented such interference and created safe-guards and imposed checks on the machinery of the State."

"Music, which has always filled an important part in the social life of the community, has up till recently been left in the hands of private individuals and associations. In most continental countries there has been and still is a direct connection between the State and music, and the absence of any such official connection in this conntry has misled the natives of such foreign countries into the delusion that there is no music and no musical life here. However, it is not the first time that Continental opinion has failed to understand the mentality of the inhabitants of these islands. Even the vast and acute intellect of Napoleon failed to grasp the psychology of the British nation—fortunately for the world—and the Germans were as far from reality in 1914, when they scoffed at the fighting capacity of our people, as they are to-day when they describe our country as 'the land without music.'

"But signs are not wanting that point to the deve'opment in England of a different attitude, and a different view of the relations between the State and many things that so far had not come under its direct control. The growth of the feeling of public responsibility has induced the State to regard with direct interest, many things not considered formerly as relevant matters for State control. In the same way the changes in social life and outlook, consequent on the invention and development of new mechanical and scientific devices so vast and far-reaching during the last quarter of a century have led each in some degree to special action by the State. Each has affected the country both for good and for evil. The Cinematograph, to mention one of these, has had an effect on the life and outlook of humanity for which

there is only one parallel, the more recent discovery or invention of Wireless Broadcasting."

With regard to wireless, Sir J. B. remarked :—

"I think that musicians ought to remember that music is not the only thing which enters into the operation of this activity; although music is certainly the predominating partner in the broadcast, there are other elements both educative and instructive and entertaining. I have never joined the chorus of those who attacked broadcasting, and my personal opinion, which I have expressed over and over again and which I now re-affirm, is that, properly directed, the broadcasting of music can have nothing but beneficial effects on both the art and the artist; but I do emphasise the fact that there must be direction and direction of a proper kind."

"The professional musician who was not, strictly speaking till recent times, in the position of an employee, is likely to undergo a change in his status owing to the advent of broadcasting and the state arrangements to regularise this new factor of life."

"To-day the State, through its deputy, the British Broadcasting Corporation, is the largest purveyor of music and the largest employer of musical labour in the country, and unless adequate safeguards and checks are operative, this is a condition of affairs which carries in its heart the seeds of professional and artistic degeneration. I have stressed the fact that underlying that professional solidarity which finds expression in such a Society as the Incorporated Society of Musicians there is implicit the realisation of the profession, as an organisation dedicated to the service of the public, and that, between the rest of the community and the members of the profession, the relations of employer and employed have hitherto been exceptional and abnormal. It seems possible and even probable that the establishment of such a relationship as the general and regular condition of musical life, will tend to induce degeneration both in the status of the musical profession and in the delegated body associated with it. Even if this relationship could operate without the drying up of the springs of artistic achievement, such a development would tend, on the one hand, towards the substitution of an organisation preoccupied with a combative assertion of claims to wages and material comforts, for a professional association conscious of its own dignity and animated by an interest in the good of the community. From the other side, it is obvious—arguing from experience—that the bureaucratic aspect and tendencies of an official body preoccupied with its functions as an employer of labour, may as time goes on, effectively obscure and obliterate those ideals of public service and disinterested efficiency which are the theoretical basis of State control.

"A statutory body so pre-occupied would run the risk of becoming in time less concerned with the ideals under which it had been constituted, more and more self-centered and centripetal, and more likely therefore, either to act blindly and ignorantly or to become the unconscious tool of some astute and perverse interest."

Thus the whole musical future of the country is at stake and in terms of ringing import Sir John declared :—

"Looking forward, therefore, to *to-morrow*, keenly aware of the difficulties that lie therein and of the necessity for readjustment and rearrangement of much that concerns music and musical profession, it is most obvious that the most effective safeguard both of the dignity of the profession and of the interests of the community from a musical point of view, is the preservation and the steadfast maintenance of the integrity of the representative professional Society, the Incorporated Society of Musicians. In the solution of problems raised by the State participation in and control of music activity, in helping the Statutory Body to maintain true balance between conflicting interests, and in preventing that subtle encroachment of bureauctratic centralisation, which is a very real future danger, a strong representative professional Society can and must render the most valuable assistance. Such a Society—and the Incorporated Society of Musicians is to-day such a Society—has no oblique or indirect motives; it has no 'axe to grind,' and its only purposes and interests are, first, the preservation of the dignity of the profession it represents, and second, the promotion of the musical well-being of the community."

"WHAT IS A PROFESSION?"*

The glowing picture of what the musical profession ought to be and how the Incorporated Society of Musicians should be related thereto, presented with such forceful logic and lucidity by the President of the Conference, was followed by the trenchant exposition by Dr. Buck of the true nature of a profession and the "essentials which mark off a profession properly so called from an occupation or craft in which the main purpose is the gaining of a livelihood."

It is not easy to grasp all the implications underlying the word 'profession'. The work of a musician is as lofty in aim and scope as that of a lawyer, and as such deserves the same dignity of appellation. But then why is it denied? As Dr. Buck would say:—"When I was young, if I had said I intended to enter the legal or medical, or clerical profession every one would have understood my language. But if I had said, as I some times did, that I had chosen the musical profession for my career, I should have been told——as indeed I sometimes was told—— that no such profession existed." And it is a pity we in India throw *Gayaka* (गायक) to the last, in the not very complimentary triplet, *Nata, Vita, Gayaka* (नट, विट, गायक).

In finding a reason for this seeming paradox, we must in the first place notice at once that a professional man *i.e.*, a man who earns money for his work---is in no way to be assumed to be a member of a '*profession*.' The idea of livelihood must be eliminated from our minds. Secondly we must remember that 'the professional man or woman must be ready to undertake obligations which are not confined to the region of self-interest, but extend to the entire body of fellow practitioners and are concerned with the honour and dignity of the calling which they pursue in common.' The member of a profession 'owes a duty to it as a whole and in public expectation is expected to exhibit qualities of mind which remove him from the grade of a craft and give to his calling an intellectual purpose." One must remember that "man does not live to himself alone," a saying "which is true of every kind of human existence, whether in the field of social life, industry or art." True! "Music must always be individual in its manifestation. But its position in the community will always depend greatly upon the extent to which those who follow it faithfully and sincerely are prepared to make united efforts to exhibit its social and intellectual worth and to preserve it for the intrusion of vulgarity."

A Society of professional musicians must play its part in bringing about a more 'exalted view of music not only in the minds of the public, but also in the minds of the musicians themselves. This sense of obligation is one of the indispensable hall-marks of a true profession.' Dr. Buck very appositely remarked that people in this world generally secure the degree and kind of respect that they deserve and when the public is convinced that the "ordinary musician is animated by a spirit of self-respect, as distinct from self-esteem, the public will not be slow to attach the term 'profession' to musicians as a body."

We may well recall the passage of Francis Bacon prefixed to his Treatise on Law *viz.*, "I count every man a debtor to his profession. From it he hopes to gain some measure of reward and public esteem, and therefore he owes to it duty and loyal service," as giving the true import of the teaching conveyed by Dr. Buck, who proceeded:—"I propose to suggest half-a-dozen lines of action that we

* *From* 'A Music Journal.'

musicians should keep before our minds—if only as ideals—in the belief that if the public is convinced by experience that the normal musician is actuated by these motives we shall one day awake and find that, without any demand on our part, the honourable name of "profession" has been conceded to us."

(1) "First, we must convince the world that we have adopted a musical career not in order to get a living *from* it but from an uncontrollable desire to give our lives *to* it. No one need be ashamed of earning his living from his work, and it is merely unbusiness-like to pretend to be indifferent to emoluments. But we all have a feeling that when a young man decides to be a doctor or a parson there is a certain nobility of motive behind his decision. At present I suspect we musicians are denied that virtue in the eyes of the public. We are suspected of a love of limelight and applause and of a certain jealous lack of appreciation of each other. In the famous Harrow song *Forty years on* there is a phrase which, in all the thousands of times I have had to play it, has never failed to make me wince. In speaking of the disillusionment of life the poet tells of the things that were better when we were young, and one of the lost dreams he recalls is "art without malice." I have known too many fine artists to have any desire to suggest that musicians are small minded, but the public has still to be convinced that a musician is a man who puts his art before everything else in the world.

(2) "My second point is that we must realise that our art is an evergrowing thing; one which has no finite bounds but stretches into infinity. People who acquire a certain stock-in-hand and earn their living by passing on the tricks of the trade to their pupils, have no right to claim to belong to a profession. A doctor who knows no more than to refer to a medical dictionary for his cures is really a tradesman, and it was not through such men that the medical profession attained its status. But are there no musicians up and down the country who, having a passable diploma, the smattering of a "method," a little skill in counterpoint and some doubtful historical dates, proceed to rest on their oars, for the remainder of their lives, doling out to others for ever what they learnt in their student days? It is our first duty to keep ourselves up-to-date to be continually modifying our convictions and our predilections, trying to fathom what the fertile minds of others are aiming at, and learning not to condemn the new, but to accept growth and development as a glory of our art, and by studying it with modesty to gain the power of sifting out the false from the true.

(3) "Again, we must realise the simple fact that no one ever knows or sees a 'profession'; we all form our idea of it from the individuals we meet. Every one of us contributes every day something to the opinions which are crystallising in a large number of people as to what kind of folk musicians are. In that sense we are, whether we wish to be or not, Apostles. We desire to persuade the world that music will do something for a human being without which he is incomplete. What means has any one of judging the truth of this plea comparable with the simple method of judging what it has done for us? I have spent my life in educational circles rather than in musical, and the main business of my whole career has been to try to convince educated people that music is an integral part of culture and that, for the good of the human race—not for the good of music—the art should have a recognised place in all education, I could have carried my point without argument if at any moment, I could have pointed to innumerable musicians obviously adorned with cultural virtues lacking in ordinary men. It is by showing to envious people what music has done for ourselves, and not by argument, however lucid and cogent, that we shall convert the doubters.

(4) "My next point is one that may sound sententious and obvious, yet is one which touches the kernel of the matter. It may be but a counsel of perfection to say that we must put our ideals first at all costs; there never has been a profession where every member always attained that perfection. Yet our status must depend very largely on the proportion of musicians who are prepared to aim at that goal. I was lately reading an article in which my attention was suddenly stabbed by a phrase. It was describing the progress of a man in the world, and his joy when suddenly he reached a position where he could enjoy "the luxury of integrity". I know that we cannot always afford that. A singer was telling us yesterday that he had sometimes to submit to singing 'cheap ballads' in order to get the chance of singing the songs he wanted to sing; and I know his dilemma and am not blaming him. But so long as any large number of us have to submit, for any reason, to doing things we are asham-

ed of doing, so long will it be impossible to hold up our heads and proclaim the dignity of our profession, since the luxury of integrity is denied us."

In music performances the musician must aim at the glory of the art and not of himself. He must ever remember that 'it is the music that matters and that he is but the vehicle of it and so avoid that little stain of self-satisfaction that smirches so much of the musician's work.?' Dr. Buck pointed out that "Trades Unions brought musicians into discredit by becoming bodies whose sole purpose was to guard the interests of their members" and exhorted:—"Let us do something to bring back credit to all organisations of members of a craft, by showing that, apart from guarding our interests, we admit obligations to each other, and also to the public. There is something about a doctor's conception of his duty, both to his patients, and to other doctors, which displays a more exalted conception of his work than is common amongst musicians. We must acquire something of this chivalry if we are to be worthy of being a profession."

Caught up as they often are, in the daily routine of the present day difficulties, musicians sometimes " fail to percieve the greater issues which lie behind their work". Dr. Buck eloquently concluded thus:—

"The last point is this. If we hope to take our place in the world where men think, we must get rid of our pre-occupation with the importance of music and see the art as a part of life. It is fatally easy for any man to lose his sense of proportion and to mistake the means for the end. The world is pathetically full of people who have succumbed to that fallacy. The end of education is to make you and me different characters from what we should be without it; yet mere learning, which is the means, is almost everywhere mistaken for the end. The object of sport—physical development and enjoyment—is in danger of almost being forgotten in the welter of partisanship and will-to win. And the object of art is to spread the love of beauty throughout the world, and to touch the imagination of mankind. No side of a man can develop without training, and art is the only thing the wit of man has devised for feeding and fostering imagination. The object of all of us should be to spread far and wide, undaunted by the bleak and arid spectre of modern life, that love of beauty which will keep alive the vision of things as they might be; and we must spread it through the channel of music, not because music in itself is a thing of supreme importance, but because that is the one channel of which we have first-hand knowledge. Until we see this, we run the risk of being mere tradesmen with goods to deliver: [गानपण्यवणिजs *Ganapanya Vanijas*, as *Kalidasa* would say]—when we realise it, we shall be accepted as prophets with a gospel. And in that day we shall have no need to enquire whether the world has accepted us as profession".

Notes and Comments.

The Purandara Das Day: On the 27th July 31, the Academy celebrated the day of Sri Purandara Vitala, when M. R. Ry. K. Narasinga Rao B. A., L. T. of the Madras Christian College delivered a lecture on "The Life and Teachings of Sri Purandara Das," with Dr. U. Rama Rau in the chair. The lecture was followed by a musical (vocal) entertainment by Mr. M. Dasa Rao of Purandarakuta fame, wherein he sang some of the songs of Sri Purandara Das.

A summary of the discourse of Mr. Narasinga Rao on the life of the great bard is given below:—

"The sixteenth century produced a famous Karnataka *trio*—the great emperor Krishnadeva Raya of Vijayanagaram in politics, the learned spiritual pontiff Vyasaraya in religion, and the saintly bard Purandara Dasa in the field of music who illumined the pages of South Indian History. Among these three, the services of Purandara Dasa to the masses

are really invaluable and unique. Let us on this happy occasion take a rapid review of his life and message and try to follow in his foot-steps.

" A Madhva Brahmin merchant Varadappa by name, lived in the historic place of Purandaragada, near Poona. To him was born a son who was first known Seenappa, but who later on became renowned by the honorific name of Purandara Dasa. An *Avatara* of Narada, this merchant Purandara Dasa forgot his spiritual mission in the midst of monetary dealings. He was an avowed miser and an avaricious money-lender. He was however fortunate in possessing a pious wife by whose charitable disposition, his attention was drawn to the divine mission to which he was destined. He gave away all his property in charity, embraced poverty and went about as an itenerant missionary, delivering the message of non-attachment to mundane matters, self-surrender to God and service to the suffering humanity.

"He was at once an enlightened preacher, a gifted poet, a social reformer and a soul-stirring musician. He composed his Keertanams, Suladis etc., most of them composed extempore, and they are all noted for their simplicity of diction and transparency of style. He preached to the people, in the living language of the day, intelligible to the *pandit* and peasant alike. He accommodated himself to the psychological requirements of all his hearers, with due regard to their creeds and callings. The figures of speech incorporated in his compositions bear testimony to his powers of appeal to all kinds of minds. A moralist to the core, he commended a life of plain living and high thinking, disapproving pretentious rituals without a due understanding of their significance. He decried formalism divorced from spiritual devotion. He criticised all without fear or favour and he had to pay dearly for it as he was himself persecuted. As a social-reformer again, he denounced unequal marriages and incongruous alliances. Polygamy was not countenanced by him, as it would rob the husband and his wives of their domestic happiness. He preached that any one, irrespective of caste, creed, or age, can obtain the grace of God by pure devotion and he cites *Puranic* instances of Prahlada and Dhruva, Vibhishana and Bheeshma, Draupadi and Ahalya, Guha and Sabari, Sugriva and Gajendra.

" Sri Purandara Das has enriched both Karnataka literature and music. But music has been employed to subserve the purposes of religion. This is the essential difference between him and Sri Tyagaraja, who visualised God as music incarnate. Purandara Das regarded music as only a door to religion, as a powerful aid in his mass education, whereas Tyagaraja regarded music as the very form of God Himself. Hence the latter's *Keertanams* are comparatively short and his music long. Naturally Purandara Das used only a few select proper *ragas*, admirably suited to the sense of the songs. Tyagaraja's *ragas* are many and more varied. But both of them were Vaishnavite Bhagavatars, both led a life of poverty and purity and what is more of persecution. Both realised the noble ambition of their lives and have left a rich legacy of song-lore behind them to guide the erring humanity and to advise them to be God-fearing and upright. Purandara Dasa true to the spirit of Hindu philosophy, strove for mass education and spiritual uplift and carried the torch of knowledge to every home. But Tyagaraja was content with his own spiritual elevation. The one was a pioneer, the other a follower. Each supplemented the other in his own sublime way, in the spheres of literature and music and as such, let us pray that the activities of The Music Academy, Madras, which

has inaugurated an era of *renaissance* in the history of Karnataka music and devotional literature, by instituting the studies of the lives of such great men and by honouring their memory, may continue successful in its efforts towards the enrichment of the Music of South India!"

Music past and Present: On the 24th of August, Gayakasiromani P. R. Swaminatha Iyer of Pazhamaneri, one of the direct disciples of Maha Vaidyanatha Iyer, delivered a lecture on "Music Past and Present," under the distinguished presidentship of Mr. P. S. Sundaram Iyer of Tanjore. It is indeed a piece of good luck that the Academy was able to secure this great Vidwan to give this discourse. The learned lecturer observed:-

"South Indian Music was supported by the Karnataka Raj in former times and the art developed to such heights that there were vocalists like Sankarabharanam Narasier and Todi Sitaramayya, who mortgaged their *ragas* as their personal property. Such things are indeed possible when we have, in recent times, witnessed vocalists like Todi Sundara Rao of Tanjore. That the same esteem was kept up, goes without saying when South India had giant intellects like Maha Vaidyanatha Iyer, whose *svara* performance was excellent and Patnam Subramania Iyer, whose *Madhyama Kalam* was inimitable.

"Sri Tyagaraja's beautiful compositions were preserved by his disciple Rama Iyengar; and his followers contributed to the preservation of the South Indian style. That the style of Sri Tyagayya was incomparable could be proved by the fact that even Maha Vaidyanatha Iyer's *Varali Raga-vistara* was eclipsed by Rama Iyengar's vocal rendering of the Kriti '*Nepogadakunte*'. Pallavi Doraiswamy Iyer sang '*Adenamma*' and Veena Veera Bhadrayya of Tanjore and his party of Vainikas were convinced of the superiority of *Gatra Veena* or human voice to the man-made *Daru Veena*.

"Jayadeva, the earliest *Gita* composer, Purandara Das, Kshetragna and others have left their immortal works in the field of music. But, however, the systematic arrangement and treatment of the principles underlying South Indian Music were destined to be done in the form of a standard work by Govinda Dikshitar, minister of Raghunatha Naick. His mention of *Srutis* and the solution regarding the practical connection to the twelve intervals and the *Melas* therefrom have become ruling principles, the importance of which cannot be exaggerated.

"We must deprecate the growing tendency, to intrude upon other's compositions, with a view to correct or amend them. Even the *Bhairavi Varna* had fallen a victim to this. As regards invasions made into the Kritis of Tyagayya the less said the better. "*Samaja Vara Gamana*" of *Hindola* has been altered into *Malkaus*. Such intrusions are not at all desirable. *Tala* has its own legitimate place in our music. The guiding principle must always be to give predominance to *Svara* over *Tala*.

"Syama Sastri's and Dikshitar's Kritis are never to be forgotten.

"Nautch music must not be lost sight of. That art has to be revived along with our general music. *Raga* is and should be the presiding element even as *Bhava* and *Tala*. We must try to keep up Varadappa Iyer's system of *Alarpu*, *Jatisvara*, *Svarajati* and arrangement."

In conclusion the learned lecturer complimented the Music Academy on its laudable efforts to revive and preserve South Indian Music. The function came to a close with the chairman's remarks and a hearty vote of thanks by Dr. Sreenivasa Raghavachariar, a near relation of Rama Iyengar.

Mr. D. VENKATASWAMY NAIDU

Violin Professor, Maharajah's Music College, Vizianagaram,

WITH

The Violin presented to him, on behalf of the Citizens of Vizagapatam,

BY

Dr. Sir. S. RADHAKRISHNAN, Kt.,

Vice-Chancellor, The Andhra University.

The Sree Krishna Jayanti Day:—The Sree Krishna Jayanti Day was celebrated with great eclat on Saturday the 5th September at 'Gana Mandir.' The function began with a lecture by Brahmasri Soundararaja Bhagavatar, on "Sri Jayadeva as Krishna Bhakta." Mr. M. S. Ramaswamy Iyer, B.A., B.L., L.T., occupied the chair. The learned lecturer gave a rapid survey of the life of the author of the immortal 'Gita Govinda, and laid stress on the true significance of the '*Unchavritti*' life of the Bhaktas of old and illustrated, by citing examples, how that life had been adopted by many illustrious men of the past. In his own lucid and forceful style and profusely illustrating his remarks, the learned Bhagavatar kept up a running commentary on the music of the present day and its banalities and explained how a strict adherence to the standards set up by the masters of old was necessary to preserve our ancient music. The lecturer, with a touching-pathos, narrated the episode in the life of this glorious bard wherein Lord Sri Krishna himself in disguise, entered his hermitage and filled up the blanks in Jayadeva's composition. Equally touching was his reference to the episode of the Lord leaving the portals of the temple and running to the garden, in moonlight nights, where the simple-minded vegetable-selling woman was picking up her basketful of vegetables, to listen to her melodious rendering of Jayadeva's *Ashtapadis*, and hying back with equal haste to his *Garbha-graha*, ere the day dawned. In dwelling upon the idyllic beauty of the *Gita Govinda* rhymes, the lecturer acquainted the audience with the thrill that Krishna Bhagavatar of Tanjore, of Harikatha fame, produced in the audience when he sang, in his own inimitable style, some of these *Ashtapadis* in his *Harikatha Kalakshepams*. The lecturer further narrated how the exquisite rendering of these melodic verses by the great Bala Gandharva of Poona, really showed the correct way as to how they ought to be sung. The learned Bhagavatar announced to the audience, the valuable drama, that a votary of music, viz. Sangeeta Vidwan T. R. Viswanatha Sastri of Mayavaram, has composed on Jayadeva and requested the public to render every help in getting the same put up on the stage. In conclusion, the lecturer exhorted the Academy to insist, in all the Music performances held under its auspices, on the songs of Jayadeva being given importance to by all the musicians. With the remarks of the Chairman and a vote of thanks by Mr. T. L. Venkatrama Iyer, Advocate, the lecture came to a close.

Mr. M. Rajagopala Sarma of Mylapore a young disciple of Namakkal Narasimha Iyengar, sang a few *Ashtapadis* and entertained the audience. Then Mr. T. L. Venkatrama Iyer, and Dr. Srinivasaraghavan, in turn, sang a few songs, which were greatly appreciated.

The last but not the least item of the musical programme of the day was a short but sweet performance on the flute by the talented youngster Mr. Narasimha Iyengar of the Stationery Emporium, G. T., whose dulcet melodies on the divine instrument gave excellent promise as to his future, to the great delight of all that had asembled there.

The Sree Krishna Jayanti Day celebrations for the year came to a close with the distribution of fruits, sugar candy and *pan supari*. May Sri Krishna's Grace be upon the Academy!

A great Musician greatly honoured.

We congratulate Prof. Dwaram Venkataswamy Naidu of Kasimkota, the well known violinist of Vizianagaram, on the unique honour accorded to him by the citizens of Vizagapatam on the 5th September, at the Victoria Diamond Jubilee Town Hall, Vizagapatam. Dr. Sir S. Radhakrishnan, Vice Chancellor

of the Andhra University, presided over the function and on behalf of the citizens of Vizagapatam, formally made over to the illustrious musician, the presentation of a violin worth Rs. 800/ and a diamond ring of the value of Rs. 500. The Vice Chancellor's address on the occasion is reproduced elsewhere *(vide pp* 147). The gifts had been awaiting presentation by the Rajah of Bobbili on behalf of the citizens, but this had to be put off first on account of his absence on public duty and then had to be given up altogether owing to his departure to England on public duty again. Mr. T. Rama Sarma read the *Telugu* verses composed for the occasion, by Mr. Ch. Narasimham Naidu. The Zamindars and the other gentlemen who warmly responded to the appeal for donation in aid of the function, deserve every praise for the zeal shown in such a worthy cause.

It is a matter of special pleasure and great joy to every one of us of the Music Academy, Madras, that the merits of Mr. Venkataswamy Naidu have been thus richly recognised. Mr. Naidu's services to the Academy, as a distinguished member of its Advisory Expert Board, need no recapitulation. Cherishing as his ideal, the late lamented Govindaswamy Pillai of Trichy, Mr. Naidu has won every yard of the road up by hard work and musicianship and now holds a high position both in Andhra Desa and in South India. Though "musicians need no titles, or presentations to reinforce the country's affection for their sterling worth, yet that affection at its fullest is only given to the man who is as straight as a die and sees things as we do". Such is Prof. Venkataswamy Naidu of Vizianagaram and to him we wish long life and all prosperity.

Reviews.

The Academy of Music, Trivandrum :— We acknowledge with thanks the receipt of the report of the activities of the Academy of Music, Trivandrum. We warmly welcome the advent of a sister institution in Kerala Desa and we congratulate the Academy on the good record of work shown since its inception. The report gives the following list of office bearers :—

President : Rao Bahadur K. A. Krishna Iyengar, B.A., B.L.

Vice-Presidents : K. Narayana Pandalai, B.A., B.L., K. G. Sesha Iyer, B.A., B.L., T. Lakshmana Pillai, B.A., N. Krishnaswamy Iyer, B.A., and the Rev. H. A. Popley, M.A.

Expert Committee : Messrs. T. Lakshmana Pillai (Chairman), N. Krishnaswamy Iyer, A. Krishna Pisharody, K. S. Nataraja Sarma, J. Kutten Pillai, R. Srinivasan, P. Parameswara Iyer, P. Srinivasa Iyer and Dr. H. Subramania Iyer.

Executive Committee :—Messrs. R. Srinivasan (Chairman), L. S. Subramania Iyer and A. Venkatachalam (*Secretaries*), T. M. Krishnamachari, M. K. Narayana Pillai, A. R. Padmanabha Rao, R. Vasudeva Puduval, V. Sundaraja Naidu, M. K. Govinda Pillai, A. Krishna Pisharody, S. Eswara Murti Pillai.

Musical performances by Messrs Syamalam Iyer of Tinnvelly, K. S. Nataraja Sarma B.A., B.L., L. S. Subramania Iyer, Mammen Bhagavatar, P. R. Sivan of Polagam Tanjore, and various others were held under, the auspices of the Academy, and various lectures were delivered by Messrs. M. K. Govinda Pillai, W. Doraiswamy Iyengar, M. S. Ramaswamy Iyer, K. Narayana Pandalai, T. Lakshmana Pillai etc. Among the subjects discoursed upon may be mentioned the following :—

'Music'—'The present condition of South Indian Music'—'Taste in Music'—'The

place of music in the Scheme of Education'—'My musical reminiscences' and 'The Science of Carnatic Music'.

The question of '*Music Performances*' formed the subject matter of discussion and the Academy appointed a special committee with Mr. R. Srinivasan as convener to submit a report thereon. The Committee drew up a *questionaire* on the various aspects of music-performances and the means of improving the methods of imparting them and sent them round to a large number of musicians in and outside Travancore. We are told that the replies received exhibited varied opinions on the several points raised by the *questionaire*. The Music Academy, Madras, has already submitted its reply. We are informed that the Committee is drawing up a report, giving the general consensus of opinion on these points and noting prominent deviations. We hope the activities of the Academy will grow year by year and we wish the Academy all success.

We are glad to hear that arrangements are being made to start a music school at Trivandrum from September 1931. Regular instruction will be given daily (at the rate of 6 hours per week) in Vocal music, Veena and Violin to start with. The course will extend over three years and it is expected that a pupil undergoing the whole course will have a fair amount of knowledge of the theory and practice of music, with *svara-gnanam* and capacity to pick up and develop further of his (or her) own accord. Later on classes will be started even for Mridangam. No class will be started with less than six pupils. Professional experts will be appointed as teachers and the management will be in the hands of a Board duly constituted. We eagerly await the progress of the Academy's activity in this direction.

The Hindu Theological High School Magazine :—It is indeed refreshing to note that under the able guidance of its Headmaster, Mr. K. Rangaswamy Iyengar, the Hindu Theological High School has been able to publish a Quarterly Magazine The Academy conveys its congratulations to the authorities who have accorded to Music a worthy place in their school activities. We are sure that the school *Musical Sabha* will soon draw out the latent musical talents of the students and bring them to light. Great indeed are the possiblities of a venture of this kind in a South Indian Public School and we trust that it will receive that full measure of success that is its just due.

* * * *

Hindustani Music.—*By Mr. T. Ramachander, 15, New Bangala Street, Chintadripet. Price Rs. 2-4-0.*

We are glad that this book on Hindustani Music has been published at a time when South Indian Musicians and amateurs of the art are in great need of a work of this kind. We in the South have come to acquire a taste for the Music of the North and this book is quite opportune. The author has taken great pains to observe the tradition of the South with regard to the notation employed in his book. This facilitates an easier study of the book than it would otherwise be and is a great help indeed. From a cursory glance. through the book, we see that some of the *ragas* of the North bear a striking resemblance to some of our own, in the South Indian system of music. We would however like to suggest to the author the advisability of mentioning then and there the particular South Indian Raga that bears great resemblance to the North Indian.

The get-up of the book leaves nothing to be desired and its price, we hope, will place it within the easy reach of the music-loving public of South India.

Obituary.

It is with much regret that we have to record the passing away of two of the illustrious musicians of the land, Gana Visarada Bidaram Krishnappa of Mysore and of Pandit Vishnu Digambar of Gandharva Vidyalaya of Poona. For a sketch of their lives we refer our readers to pp. 141 & 144. Resolutions of condolence were duly passed by the Academy, deploring the loss sustained by the musical world.

Books Received.

Mention in this list does not mean nor preclude a review in any subsequent issue.

Saranagati (*or Taking Refuge in Sri Krishna*) Tamil *by* Thakur Bakthivinode.

The Life of Sri Tyagaraja (Tamil) *by* Mr. M. S. Krishna Iyer.

Journals Received.

(Foreign)

Academie Des Beaux Arts—Paris.
The Musical Times—London.
A Music Journal—London.
The Musical Quarterly—U.S.A. New York
Music and Letters—London.
The Musical Standard—London.

(Indian)

Bharati—Madras.
The Hindu Theological High School Magazine—Madras.
The Hindu Organ—Ceylon.
The Hindu Nesan.

The Academy's Concerts.

14th April 1931	... **Mr. Gavai Hayagreevachariar.**	... **Vocal.** (Hindustani Music)
	,, Ramamritam Iyer.	Tabala.
25th April ,,	... **Mr. Palladam Nagaraja Rao.**	... **Flute.**
	,, *Varahur* Muthuswami Iyer.	Violin.
	,, Jagannathan.	Mridangam.
26th April ,,	... **Mr. Narayana Iyengar.** (*Natchiar Koil*)	... **Gotu Vadyam.**
	,, Madurai Muthu Pillai.	Mridangam.
27th July ,,	... **Mr. M. Dasa Rao.** (with accompaniments)	... **Vocal.** Select Songs of Sri Purandara Das.
28th July ,,	... **Veenai Dhanammal.**	... **Veena.**

2nd August „ ...	**Mr. Ariyakudi Ramanuja Iyengar**...	**Vocal.**
	„ Jayarama Iyer (*Kumbakonam*).	Violin.
	„ Vaidyanatha Iyer (*Tanjore*).	Mridangam.
23rd August „ ...	**Gayaka Siromani P. R. Swaminatha Iyer** (*Pazhamarneri*). ...	**Vocal.**
	Mr. *Parur* Sundaram Iyer.	Violin.
	„ Venu Naicker.	Mridangam.
5th September 1931 ...	**Mr. M. Rajagopala Sarma.** (*Mylapore*) ...	**Vocal.**
	„ **T. L. Venkatarama Iyer.**	„
	Dr. Srinivasaraghavachariar.	„
	Mr. Narasimha Iyengar.	Flute.
19th September „ ...	„ *Papanasam* **Sivan.** ...	**Vocal.**
	„ *Varahur* Muthuswami Iyer.	Violin.
	„ Sankara Menon.	Mridangam.